

مجلة النقد الادبى

فصول

ذكريات مع إدوارد سعيد

إبداعية الشفاهى والكتابى

أفكار حول تاريخ الرواية

التراث وصراعات التجديد

بين التاريخ والسياسة والهوية: المثقف والمنفى

"الاستشراق" .. الآن

الترجمة وحركة الثقافة

نص وقراءتان: خارج المكان

بين أم إدوارد هيلدا، والجسد الخاص وتشكل الهوية

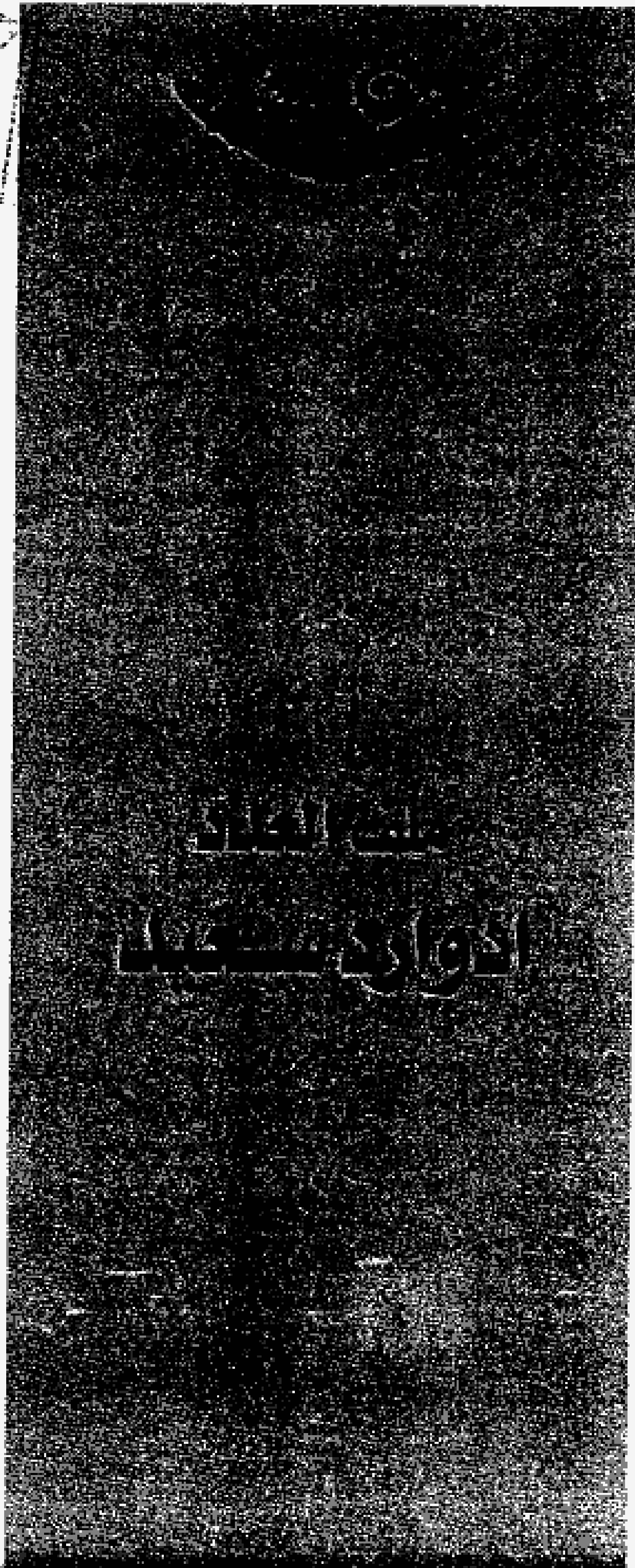
شخصية العدد: لويس عوض

العدد ٦٤ / صيف ٢٠٠٤

العدد ٦٤ / صيف ٢٠٠٤

فصول

مجلة النقد الأدبى
علمية محكمة





مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة
سمير سرحان

هيئة المستشارين

سيزا قاسم
صلاح فضل
فريال غزول
كمال أبو ديب
محمد برادة



فصول

رئيس التحرير
هدى وصفي

نائب رئيس التحرير
محمد الكردي

مدير التحرير
محمود نسيم

التحرير
ماجد مصطفى

المشرف الفني
أنس الديب

السكرتارية
آمال صلاح

جمع وتنضيد
أمل علي

العدد رقم ٦٤

قواعد النشر:

- ألا يكون البحث قد سبق نشره.
- يتراوح عدد كلمات البحث من ٨٠٠٠ إلى ١٢٠٠٠ كلمة.
- يفضل أن يكون البحث مجموعاً بالحاسوب IBM ومرفقاً به القرص المدمج.
- على الباحث أن يرفق ببحثه نبذة مختصرة عن سيرته العلمية وملخصا وافيا.
- لا ترد البحوث المرسلة إلى المجلة إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر.
- يخضع ترتيب النشر لاعتبارات فنية.
- تدفع المجلة مكافأة مقابل البحوث المنشورة ويحصل الباحث على نسخة من المجلة.

فهرست

كلمة أولى ـــــــ سمير سرحان ٧
افتتاحية ـــــــ هدى وصفى ٨
ملخصات وتعريفات ـــــــ ١١

النص الاستهلالى:
ذكريات مع إدوارد سعيد ـــــــ طارق على / ت : سامح فكرى ٢٢

الدراسات:
إبداعية الشفاهى والكتابى: محاورة نص شعبى ـــــــ محمد حافظ دياب ٣٠
المسارات الابستمولوجية للبنيوية ـــــــ عبد الغني بارة ٤٩

الترجمة:
أفكار حول تاريخ الرواية ـــــــ توماس بافيل / ت : محمد برادة ٧٢
التراث وصراعات التجديد عند بورخيس ـــــــ بياتريث سارلو / ت : خليل كلفت ٨٦

الملف:
ندوة العدد: إدوارد سعيد ـــــــ ٩٩
مساهمات من الخارج:
الثقافة بين الهيمنة والمقاومة ـــــــ فريال جبورى غزول ١٢٤
دراسات:
إدوارد سعيد والنقد الثقافي المقارن ـــــــ عز الدين المناصرة ١٢٧
بين التاريخ والسياسة والهوية: المثقف والمنفى ـــــــ رسول محمد رسول ١٥٤
ترجمة:
النفى أم التجذر: سياسات الاختلاف ـــــــ ميلى ستيل / ت : مصطفى بيومى ١٦٢
الاستشراق.. الآن ـــــــ إدوارد سعيد / ت: حازم عزمى ١٧٩
متابعات:
طرف من نقد "استشراق" إدوارد سعيد ـــــــ شعبان يوسف ١٨٧
كتب:
كيف وقع "مصطفى سعيد" أسير النظرة الاستشراقية؟ ـــــــ عرض: على سعيد ١٩٥
الموسيقى بكماء .. والأعمال الفنية أطفال الصمت ـــــــ عرض: رشا عبد الوهاب ٢٠١
جدل السياسة والثقافة في خطاب إدوارد سعيد النقدى ـــــــ عرض : زينب الغازى ٢١٠

نص وقراءتان:

خارج المكان بين
"أم إدوارد، هيلدا، التي خلّفته لنا: قراءة تنقيبية ـــــــ سامية محرز ٢١٦
والجسد الخاص وتشكل الهوية ـــــــ معجب سعيد الزهرانى ٢٢٧

النقد التطبيقى:

استراتيجيات الشعرية في قصيدة أمل دنقل ـــــــ محمد فكرى الجزار ٢٤٦
عن الإمتاع الجمالى فى تسجيلية مدكور ثابت ـــــــ شريف فتحى ٢٨٥

آفاق:

الترجمة وحركة المثاقفة فى العالم العربى ـــــــ محمد الكردى ٣٠٦
"طريق النسر"وطرق الحياة ـــــــ ماري تريز عبد المسيح ٣٢٠
إيوجينيو باربا والجانب الآخر من الجزر العائمة ـــــــ أحمد سخسوخ ٣٢٧
النبى المهزوم بين ماضى اليوتوبيا وصيرورة الواقع ـــــــ وليد منير ٣٣٩
بخلاء الجاحظ ونهاية التاريخ ـــــــ عبد الكريم جويطى ٣٥٠
توت برى.. تاريخ مغيب وهوية قلقة ـــــــ أسامة عرابي ٣٥٧
رسم الشخصيات في "أيقونة فلتس" ـــــــ خديجة زعتر ٣٦٣

المتابعات:

دوريات بريطانية ـــــــ ماهر شفيق فريد ٣٧٠
دوريات فرنسية ـــــــ كاميليا صبحى ٣٧٧
دوريات عربية ـــــــ محمود نسيم ٣٨٦
خمس رسائل ـــــــ ماهر شفيق فريد ٣٩٣

كتاب:

"أن تعيش لتحكي" .سيرة حياة ماركيز ـــــــ عرض: عيسى حسن الياسري ٤٠٠
فصول . نت ـــــــ محمود الضبع ٤٠٣

شخصية العدد :

لويس عوض: البرومثيوسى الطليق ـــــــ عبد الناصر هلال ٤١٠
بيليوجرافيا ـــــــ ٤٢٤



كلمة أولى

هى المرة الأولى فى إصدارها الجديد التى تختار فيها مجلة فصول شخصية مفردة لتكون محورا لأحد أعدادها، فقد دأبت المجلة على اختيار قضايا وموضوعات متصلة بالحركة المتغيرة للواقع والثقافة معا، مثل تلك التى اختارتها لأعدادها السابقة، وحاولت عبرها الاشتباك والتحاور مع قضايا الحداثة والثقافة الشعبية، ثقافة الصورة، النقد الثقافى، تجليات الدين فى الإبداع، قواعد الأدب، ثورة يوليو والثقافة، هكذا دون ترتيب.

ورغم أن المجلة تختار إدوارد سعيد: سيرة وكتابة، قيمة وحضورا فاعلا، ليكون محورها لهذا العدد، فإننى أرى أن هناك نوعا من التداخل بين هذا المحور والمحاور السابقة، فعمل إدوارد سعيد يمكن أن يندرج فى سياق النقد الثقافى، كما أنه ناقد لقواعد الأدب بمعناها المؤسس والأكاديمى والمغلق، ومراجع للثورات التى تصبح بطبيعتها التغييرية والمتجاوزة موضع مساءلته الدائمة، فضلا عن أن مادته الثقافية متنوعة تشمل الثقافة الجمعية والإبداع الفردى والنصوص الفكرية والوثائق واليوميات والأنساق التحتية، المضمرة، كل ذلك فى وحدة مركبة.

ومن زاوية أخرى، واتصالا مع منهجها، فإن المجلة رغم احتفائها بمنجز سعيد الكبير، تسعى إلى طرح تجربته الثرية للبحث والمراجعة العلمية، وهكذا تحوله إلى موضوع بحثى، وتنقله من دائرة ما هو شخصى وذاتى واحتفالى إلى دائرة الاشتغال العام والحراك الثقافى.

وستبقى صورة إدوارد سعيد وهو يقذف حجرا على مستوطنة يهودية، دالة عليه وملخصة - بشكل رمزى - له. لكن الصورة الأكثر دلالة عليه وتلخيصا له، هى صورته وهو يقاوم المرض بالحيوية والابتكار والانخراط فى العمل والحياة، أصابه المرض بالوهن وربما بالضعف، ولكنه لم يصبه فى القدرة على الحضور والتفاعل، ولم يمسّ رؤيته التى ظلت محتفظة بالتجدد والحضور.

سمير سرحان

افتتاحية

إن كنا دائمى الشكوى من أمراض التبعية للآخر، فإن علينا معالجة هذه الأمراض ومحاولة فهم آليات إنتاج المعرفة العلمية والمتطلبات الثقافية والاجتماعية لإنهاء هذه التبعية، وتحقيق نوع من الاستقلال المعرفى، وربما جاء ملف هذا العدد عن إدوارد سعيد ليواكب هذه الرغبة وللاحتفاء بشخصية استطاعت أن تنجح في إنتاج معرفة مغايرة.

إن العالم يموج الآن بنظريات الحداثة وما بعد الحداثة، التحديث والعولمة، الديمقراطية والتعددية، الرأسمالية والسوق الحرة، وهى تيارات يُسهم فيها مثقفون عرب في الداخل والخارج.

ومجلة فصول تحاول من خلال ملفاتها المتعددة المساهمة في عملية إنتاج المعرفة واستكشاف دورها في تغيير الوعى. حيث يطغى على مجتمعاتنا العربية دائما التركيز على إنتاج المعرفة الموروثة وإعادة إنتاجها باستمرار وينعكس هذا الوضع على الوعى واللغة التى تغلب عليها الخطابة بدلا من لغة العقل الناقد، فالفكر العربى مازال غير مرتبط بتقدم العلم بشكل واضح، وبالرغم من إدراكنا اليوم. بعد كل ما حدث في المنطقة. أن نشوء المعرفة الحديثة يرتبط بالقدرة على تحقيق نوع من القطيعة المعرفية مع الموروث فإن المجتمع الأبوى يقاوم التحول الفكرى ويقف للتغيير بالمرصاد.

إن أكذوبة "العقل العربى" الذى لا يفهم إلا لغة القوة والذى يقهر بالإذلال. كما جاء على لسان باتاى في كتابه المنشور سنة ١٩٧٣ والذى أصبح إنجيل الجمهوريين الجدد الأمريكان. لا تصلح للاستثمار الحالى بعد تداعيات حرب الخليج الثالثة، فقدرة الصراع والبقاء ليست ملك مجتمع دون آخر، ليس هناك "عقل عربى" متخلف، وعقل أمريكى أو غربى متقدم، إذ ليس هناك إلا عقول فردية تتجسد في ثقافات مختلفة، وليس مفهوم القطيعة المعرفية إلا عملية ذاتية تفرضها الظروف الراهنة للمجتمعات العربية ولا يمكن تصور نقلة نوعية في الوعى الثقافى إلا بتغيير الأطر والأساليب والمناهج المنتجة للمعرفة. وإن كان الاستشراق قد جاء بمفهوم مختلف لقراءة الآخر فإنه آن الأوان لسلوك هذا الطريق والذى يعتمد أكثر على النقد الثقافى لبلورة

مفاهيم فكرية تخلخل الخطاب السائد الذى يحجب الواقع ويموّه حقيقته وأن نقيم في مواجهته خطابا مضادا يكشف حقيقته ويحدد طرق ووسائل تغييرها.

وهنا نعاود السؤال الذى طرحه هشام شرابى في بداية التسعينيات: هل يمكن لمشروع النهضة الذى لم يتحقق في القرن الماضى أن يتحقق في القرن الواحد والعشرين وإنْ في أشكال أو مضامين مختلفة؟ لأنه سؤال أساسى هنا، ليس من منطلق استعادة الأسئلة وتكرار التجارب، وإنما من منطلق إعادة التأسيس، مجددا، لسؤال النهضة ومشروعها الحتمى. هناك محاولات للتحديث التقنى وهيمنة للعقل الأداتى، ولكن ذلك لن يكون تقدما ولن يؤسس تطورا ما لم ترافقه حداثة فكرية ومؤسسات اجتماعية وثقافية قائمة على الحرية الفردية، وحق الاختلاف والتعدد، والابتكار، والديمقراطية.

إن دافعنا الأساسى في هذا الطرح هو محاولة فهم العوائق النظرية والصعوبات التاريخية التى تحول بين الثقافة العربية وبين استيعاب مشروع الحداثة باعتباره مشروعا ملحا. فعلى سبيل المثال علينا أولا أن نراجع الشروط المعرفية والتاريخية لتأصيل العلوم الإنسانية في الفكر العربى المعاصر. ثانيا أن نواجه التوظيف الأيديولوجى لثنائية الإسلام والغرب وكشف صعوبات الحوار والتباسات المصالح. ثالثا طرح مفاهيم العولمة للمناقشة كما تشكلت في الكتابات العربية. رابعا نقد عقل التوافق والاجتراء على مفاهيم لم تتعرض للمناقشة من قبل.

وفى محاولتها بلورة أسئلة الثقافة الراهنة وتعيين إشكالاتها تحاول فصول أن تضع لبنة في هذا البناء الفكرى الذى نرجو أن يتواءم مع الحداثة.

ختاما نود أن نشير إلى أن باب "نص وقراءتان" قد أضيف إلى الملف في هذا العدد الذى نحتفى فيه بمفكر ركز جل اهتمامه على كشف المسكوت عنه في النصوص "البريئة" وساهم في توسيع فضاء الكتابة العربية المعاصرة بالرغم من استخدامه للغة الآخر.

هدى وصفى

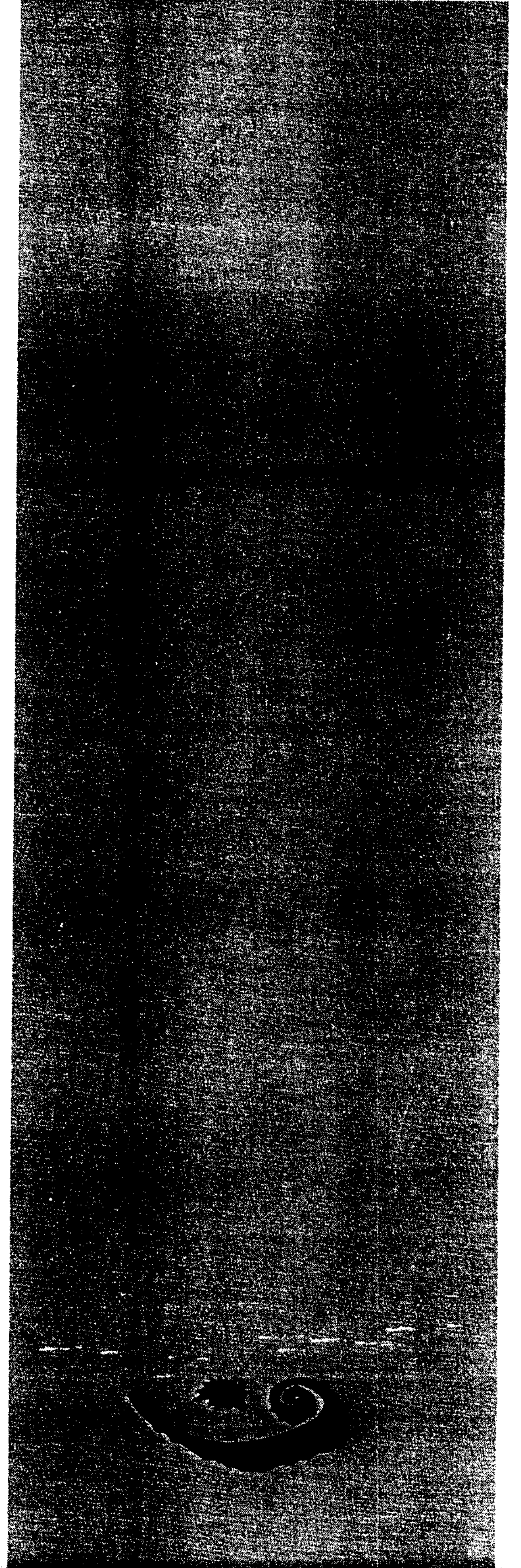
من ملفاتنا القادمة

١ـ النظرية الأدبية ، الآن.

٢ـ نقد النقد العربى.

٣ـ أسئلة الثقافة الراهنة.





تعريفات :

بياتريث سارلو/ توماس بافيل / حازم عزمى / خليل كلفت / رسول محمد رسول / سامح فكرى / سامية محرز/ شريف فتحى / طارق على / عبد الغنى بارة / عبد الناصر هلال / عز الدين المناصرة / محمد برادة / محمد حافظ دياب / محمد فكرى الجزار / مصطفى بيومى / معجب الزهرانى/ ميلى ستيل.

ملخصات :

ذكريات مع إدوارد سعيد / إبداعية الشفاهى والكتابى محاورة نص شعبى/ المساراتُ الابستمُولوجية للبنيوية ـ قراءةٌ في الأصول المعرفية ـ/ أفكار حول تاريخ الرواية / التراث وصراعات التجديد عند بورخيس / إدوارد سعيد ... والنقد الثقافي المقارن:]قراءة طِباقيَّة /[بين التاريخ والسياسة والهويَّة المثقف والمنفى: إدوارد سعيد أُنموذجًا/ النفى أم التجذر : سياسات الاختلاف عند إدوارد سعيد وكورنيل ويست/"الاستشراق" .. الآن / "أم إدوارد، هيلدا التي خلّفته لنا:" قراءة تنقيبية في "خارج المكان" لإدوارد سعيد/ الجسد الخاص وتشكل الهوية/ استراتيجيات الشعرية في قصيدة أمل دنقل/ عن الإمتاع الجمالى فى تسجيلية مدكور ثابت .

* النص الاستهلالى :

ذكريات مع إدوارد سعيد

طارق على

تـ : سامح فكرى

يستعيد طارق علي في هذا المقال اللحظات التي اقترب فيها من إدوارد سعيد، تلك اللحظات التي يمتزج فيها الشخصي بالثقافي، ومن خلال رسم خارطة مسار سعيد الفكري، يحاول طارق علي استكناه الجانب الإنساني في تكوين سعيد، الذي يرفد هذا المسار ويمنحه الفرادة.

* الدراسات:

إبداعية الشفاهى والكتابى

محاورة نص شعبى

محمد حافظ دياب

مقاربة بلاغة الشفاهي والكتابى في النص الأدبى، ومعادلة تفردهما وتداخلهما هو مبتغى هذه الدراسة، والصعيد الذى تطمح إلى معاينته وبسبب من تشظى نطاق هذه البلاغية، كان اختيار السيرة الشعبية العربية كمجال تطبيقى لها.

ويمكن ترجمة المسعى هنا بصورة أجْلَى، من خلال محاولة الإجابة عن تساؤلات بعينها، هى: ما الذى يعنيه مفهوما الشفاهى والكتابى على ما يعتورهما من لبس وإبهام؟ ما هى المحاذير الواجب اتخاذها بإزاء التعامل مع هذين المفهومين؟ أية وقائع عبر عنها مشهد هذه المعادلة إن على مستوى الأدب العربى أو الآداب الأخرى؟ وأخيرا ماذا عن السيرة الشعبية حال مشافهتها وتدوينها؟. والدراسة بهذه الوجهة، تراوح بين منطقة تقاطع معرفية معقدة فتنوش مع التاريخ والأنثروبولوجيا واللاهوت واللغة والأدب في محاولة لصوغ مؤالفة بينها.

المساراتُ الابستمُولوجيـة للبنيويـة

- قراءةٌ في الأصول المعرفية -

عبد الغني بارة

إن الهمّ الذي لأجله تقوم هذه القراءة ، هو البحث في الأنظمة المعرفية التي أسهمت في تشكيل النظرية البنيوية باعتبارها أحد أبرز الاتجاهات النقدية في الحداثة الغربية ، فالبعض يرى أنّ "البنيوية" منهج في المعاينة وطريقة في الرؤية ، وهي وليدة الدراسات اللّسانية التي صعد نجمها في القرن العشرين على يد العالم السويسري "دي سوسير"، وينفي عنها صفة المذهبية ، أو كونها حركة فكرية أو فلسفية . أمّا البعض الآخر، فيعتقد بأنّ "البنيوية" ذات جذور فلسفية ، تعود - فيما تعود - إلى "الفلسفة الكانطية"، لكن دون ذات متعالية .

انطلاقًا من هذه الرؤية تجد هذه الدراسة مكانتها، في محاولة للوقوف عند معالم هذه القضية/ الإشكالية ، متّخذة من"النّقد الحواري"منهجًا ومُعينًا في رحلة البحث عن أصول "النظرية البنيوية"، لأنّ من خصوصيات هذا المنهج ، النّبش والحفر في الخلفيات المعرفية التي أسهمت في ميلاد أي مشروع مهما كانت أصوله . . .

*الترجمات:
أفكار حول تاريخ الرواية
توماس بافيل
تـ : محمد برادة

تتمثل خصوصية العوالم التى تتخيلها الرواية فى أنها تنتظم حول انفصال معترف به بين الكائن البشرى والعالم المحيط به. ذلك أن الرواية تتساءل عما إذا كان العالم هو المسكن الحقيقى للإنسان؛ أو هى تتساءل عما إذا كان المثل الأعلى الأخلاقى جزءا من نظام العالم أم لا، وبالترابط مع هذه الهموم، فإن الحكاية المكونة للرواية أولت الاهتمام للحب ولتكوين الأزواج؛ وذلك فيما الملحمة والتراجيديا تعتبران علاقة الإنسان بأقاربه مكسبا مفروغا منه؛ وبالحديث عن الحب فإن الرواية تجسد ضرورة إقامة مثل تلك الروابط وصعوبتها.

ينقسم تاريخ الرواية إلى أربع فترات كبرى: رواية ما قبل الحداثة التى تفصل الإنسان عن محيطه وتسقط المثل الأعلى الأخلاقى على خارج الوسط المحيط. واكتشاف طريقة للربط الطوعى بين الناس. ومرحلة الانغراس وهى تفكر فى الروابط اللاإرادية بين الناس وبيئتهم. وأخيرا مرحلة القطيعة الجديدة التى تعيد اكتشاف المسافة بين الإنسان والعالم الذى يحيط به. جميع هذه الصيغ تظل حية في الوقت الذى تؤكد فيه الرواية من جديد رسالتها العالمية وفيما التقاليد الأدبية الأكثر قدما وكذلك تلك التى انبثقت حديثا جميعها تختار الرواية مجالا لتأكيد معاصرتها.

التراث وصراعات التجديد
عند بورخيس
بياتريث سارلو
تـ : خليل كلفت

كتبت سارلو هذه الدراسة في سياق إثبات فكرتها الأساسية عن أدب بورخيس، وهي تتمثل في أنه أدب عالمي كوزموبوليتاني، وفى الوقت نفسه أدب قومي أرجنتيني، من داخل التراث الأرجنتيني والثقافة الأرجنتينية وضدهما. وقد حقق بورخيس تجديدا جوهريا لذلك التراث وتلك الثقافة من خلال مقالاته العديدة عن قصيدة "مارتن فييرو" التي كتبها خوسيه إيرنانديث في القرن التاسع عشر، وقصائد أخرى من المجموعة الجاوتشية.

وتنطلق سارلو من قصص بورخيس: "الجنوب" و"النهاية"،و"قصة المحارب والأسيرة". وتمثل علاقات التناص بين "مارتن فييرو" و"النهاية" مفتاحا لأدب بورخيس وموقفه إزاء الماضي التاريخي والثقافي للأرجنتين. ومن خلال "الجنوب" و"قصة المحارب والأسيرة" يتناول بورخيس التعايش بين عالم الماضي الأرجنتيني الكريولي المرتبط بالثقافة الريفية والتراث الحضري الأوربي.

وبعيدا عن النظر إلى الأرجنتين على أنها فضاء شاعري لبوتقة انصهار ثقافي، فإن كل أدب بورخيس ممزق؛ لأنه يدور على الحد الذي يفصل ويربط بين عالمين، ويكشف عدم أمان الصلة بينهما: إنه أدب على الحافة بين أوربا وأمريكا.

*الملف :
إدوارد سعيد ... والنقد الثقافي المقارن:
[قراءة طِباقيَّة]
عز الدين المناصرة

يبدأ البحث بطرح إشكالات: النقد الثقافي المقارن والنقد المقارن وعلم النص ومدى حرية الناقد فى الانتقال من قراءة النص من الداخل إلى قراءته من الخارج، أو قراءة النص وإشعاعاته الممكنة.

وتشير المقدمة إلى طريقة إدوارد سعيد في القراءة الطباقيّة، حيث تحمل كل فكرة، نقيضها: الإمبريالية – المقاومة مثلاً. وتشير المقدمة إلى أن سعيد في سيرته الذاتية وموقفه السياسي، يتشابه مع طريقته الطباقية النقدية. وينتقل البحث إلى الملامح المنهجية، حيث يقرأ موقع سعيد بين المنهج الأمريكي الذي يعتمد أسلوب التوازي في قراءة المتشابهات، وبين المنهج الفرنسي التقليدي، حيث يشترك سعيد معه، في بعض النقاط، ويختلف معه في أخرى. كما يناقش البحث منهجية سعيد في النظر إلى طباقية: الهوية– العالمية. كما يناقش موقف سعيد من انغلاق النص في النقد السيميائي واللساني والتفكيكي. ثم يقرأ البحث مسألة استعمال سعيد لبعض المصطلحات، حتى باتت، لكثرة استعماله لها، ترتبط باسمه مثل: التمثيل– النقد العلماني– سلطة النَسَب وسلطة الانتساب– النظرية النازحة– التكرار– المكرَّس– التهجين، وغيرها. ويقدم الباحث بعض الملاحظات النقدية لمنهجية سعيد.

بين التاريخ والسياسة والهويَّة

المثقف والمنفى: إدوارد سعيد أُنموذجًا

رسول محمَّد رسول

تتناول الدراسة بالتحليل بعض المفاهيم المتعلقة بالغربة والنفي عند إدوارد سعيد، في ثلاثة من كتبه وعبر عدد من المحاور: الوسطية القلقة، ومسرّات المنفى، والمنفى والهوية، واستعادة الهوية المفقودة، والمنفى والنقد، والمنفى والقومية. وأنموذج مثقف المنافي، والسياق الذي يولد فيه، كما يشخصه سعيد استنادا إلى التاريخ الاجتماعي والسياسي الذي قرأه بل وعاش مفارقاته في المنافي التي عاش فيها، أدى بسعيد إلى التمييز بين منْفَيين، منفى فعلي وآخر مجازي.

وعلاقة المثقف بالمنفى لدى سعيد هي أكثر من أن تنحصر عند مقتطفات لإنها مبثوثة في دماء الكتابة لديه. فهناك فضائل يؤثرها سعيد للمثقف المنفيّ في سُكنى الآخر المختلف؛ منها: بهجة الإصابة بالدهشة، ومتعة عدم التسليم جدلاً بأي شيء، ولذة التعلم. لكن يبقى المنفيّ شاذًا من حيث شعوره بالاختلاف. فحياة المنفىّ تسير بحسب روزنامة مختلفة، روزنامة أقل فضولاً واستقرارًا بالقياس إلى الحياة في الوطن، فالمنفى هو حياة تُعاش خارج النظام المعتاد، حياة مترحلة، طباقية، بلا مركز، وما إن يألفها الإنسان ويعتَدْ عليها حتى تتفجر قواها من جديد.

*** ترجمة:**

المنفى أم التجـــذر:

سياسات الاختلاف عند إدوارد سعيد وكورنيل ويست

ميلى ستيل

تـ: مصطفى بيومى عبد السلام

إدوارد سعيد وكورنيل ويست يعملان في حدود كل من الماركسية وما بعد البنيوية، وذلك من خلال تحليلاتهما لديناميكيات القوة والمقاومة، وعمل كل منهما يحتكم إلى القيم الديمقراطية للحرية والعدالة وتقرير المصير. وعلى الرغم من ذلك فإنهما يتبنيان مواقف مختلفة. فـ"سعيد" يتبنى موقفًا أو وضعًا ينسحب من خلاله بعيدًا عن التقاليد التي يكون مستقرًا فيها، هذا الوضع يمكن أن نطلق عليه وضع الإبعاد، أما "ويست" فيفترض موضعًا سياسيًا مرضيًا يموقع نفسه داخل التقاليد أو ما يمكن أن نطلق عليه وضع التجذر. إن هذه الدراسة لا تقدم مفاضلة بين عمل "سعيد" وعمل "ويست"، ولكن تضع عملهما داخل الأفكار الميتانظرية أو النظرية الشارحة، كما أنها تحاول أن تفحص سياسة الاختلاف ووضع أو موقع كل منهما الفكرى والسياسى.

"الاستشراق" .. الآن

تمهيد لطبعة أغسطس ٢٠٠٣، احتفالاً بمرور ربع قرن على صدور الكتاب

إدوارد و. سعيد

ت: حازم عزمى

فى هذا التمهيد الجديد لكتاب "الاستشراق" والذى نشر قبل أسابيع قليلة من وفاة إدوارد سعيد يقدم المفكر الفلسطينى العالمى ما يشبه الشهادة الأخيرة على الملامح الأساسية لمشروعه الفكرى على مدار ربع قرن من الزمان هى الفترة التى تلت صدور الكتاب، وقد اكتسبت ملامح هذا المشروع أبعاداً جديدة نتيجة للتطورات التى حدثت على الساحة السياسية العالمية، والتى شهدت تحولاً خطيراً في أعقاب أحداث ١١ سبتمبر وما تلاها من حروب إمبريالية جديدة بقيادة الولايات المتحدة وحلفائها.

يرى سعيد أن الحاجة إلى نقض الاستشراق مازالت قائمة بل صارت أكثر إلحاحاً، خاصة أن النزعة الاستشراقية لم تنته أبداً منذ وطئت قدما نابوليون مصر قبل قرنين من الزمان، وساعدها فى ذلك تزييف الوعى الذي مارسه لحساب الإمبراطورية جوقة إعلامية دعائية وأخرى من المثقفين المحترفين الذين خانوا رسالتهم كطلاب معرفة. وعلى الجانب المقابل، أي في العالمين العربى والإسلامى، فقد برزت عقائد دينية وقومية متعصبة تنفى الآخر الغربي على إطلاقه ومعه جميع أنماط المعارف الحديثة المستمدة من أصول علمانية غربية.

وإزاء هذا الاستشراق عدواني النزعة وما يصاحبه - على جانبي الصراع الحضاري المزعوم - من كره وتحقير لكل ما هو أجنبي، يقيم سعيد دفاعاً مجيداً عن النزعة الإنسانية ويعلنها وسيلة وحيدة وأخيرة لمناهضة ذلك الواقع الخطر.

* **نص وقراءتان:**

"أم إدوارد، هيلدا، التي خلّفته لنا:" قراءة تنقيبية في "خارج المكان" لإدوارد سعيد

سامية محرز

يتحدث إدوارد سعيد عن محاولته كتابة مذكراته عن مقتبل حياته فإذا به يضع رغبته في التواصل مع أمه في الصدارة. وكان إدوارد سعيد وأمه، هيلدا، يتراسلان أسبوعيًا منذ سفره إلى الولايات المتحدة وحتى وفاتها عام ١٩٩١، ونص "خارج المكان" يؤكد في مجمله على محورية هذه العلاقة الوجدانية المركبة: "أبدأ حياتي بأمي وبها أنهيها".

وعلى الرغم من أن علاقة إدوارد وهيلدا تزداد تعقيداً وتركيباً على مر السنين فإنه يؤكد في أكثر من موقع في "خارج المكان" أن أمه كانت الرفيق الأقرب والأكثر حميمية لديه خلال ربع قرن من حياته. وإلى جانب إسهاب سعيد في تمثيل ترسّخ الهوية العربية عند أمه ومن ثم "توريثها" إياه بشكل غير مباشر فإنه يسلط الضوء بالقدر نفسه على عناصر أخرى مكونة لذاته تقاسمها مع أمه منذ صباه، على رأسها حبه للموسيقى وللأدب والفن والإبداع بشكل عام.

الجسد الخاص وتشكل الهوية

في "خارج المكان"

معجب سعيد الزهراني

يحاول البحث التوقف عند قضية العلاقة بين "الجسد والهوية" كما يطرحها إدوارد سعيد في مذكراته هذه التى يكتشف القارئ من خلالها مجمل التجارب بالموضوعات والقضايا الاجتماعية والفكرية إلا أن ما لفت انتباهنا أكثر من غيره فيه يتعلق بتلك التجارب والخبرات المؤلمة التى عاناها الكاتب في طفولته ومراهقته بسبب مراقبة الجسد وقمعه من قبل والديه، وبخاصة الأب. هذا الموضوع يكتسب أهمية معرفية واجتماعية أعم وأشمل إذا ما تذكرنا أن ثقافاتنا العربية

التقليدية تبرر مثل هذا العنف وتشرعه غالبا، وهذا ما يجعل الواقعي ضحية دائمة للجسد الجماعي المتخيل. من هنا تحديدا تختل علاقات الإنسان بذاته ومجتمعه ويصبح الجسد مصدر شقاء للوعي وعبئًا ثقيلاً على الكائن.

***النقد التطبيقي:**

استراتيجيات الشعرية: في قصيدة أمل دنقل

محمد فكرى الجزار

الشعرية سمة نصية على المستوى التنظيري وهي استراتيجيات على المستوى الإجرائي، فالنص الشعري يقوم على أساس من فاعلية حضور نظامين سيميائيين، أحدهما: لسانى، والآخر: شعرى. ولكل نص شعري استراتيجياته الخاصة التي تجعل من شعريته نتاجا غير قابل للتكرار.. وقصيدة أمل دنقل تنطلق من رؤية واضحة ومكتملة للعالم مؤسسة على نزعة إنسانية تسندها رؤية فنية واحدة، ويقود تحققها موضوع واحد وإن تعددت تجلياته وتنوعت؛ هو القصيدة الوطنية.

ترتكز الدراسة على محاور ثلاثة: الأول: النزعة الإنسانية في قصيدة أمل دنقل، والثاني: الرؤية الفنية الموحدة لإبداعه الشعري من خلال دراسة الاستعارة التي تمثل أساسًا لشعرية أمل دنقل. والمحور الثالث هو الموضوع الشعري بما هو نسق المعلومات التي تمثل القاعدة التي يتصرف بها النص عبر لغته وتشكيلها وعبر المساحات الفارغة التي يتركها لقراءته، وذلك من خلال الدراسة النصية لآخر ثلاثة دواوين شعرية من أعماله الكاملة.

دراسة في السينما الصعبة:

عن الإمتاع الجمالى فى تسجيلية مدكور ثابت

جدل الأسئلة والأجوبة

أسلوبًا للسرد بالسينما الخالصة

شريف فتحى

يعالج البحث سينما مدكور ثابت التسجيلية. من خلال قراءة تحليلية ناقدة لاستكشاف المرتكزات التي بنى عليها ثابت مشروعه الفكري والفني معًا. وإذا كان فيلم "ثورة المكن" يمثل انتقالة كبيرة فى الفيلم التسجيلى السينمائى فى مصر، سواء من حيث أسلوب السرد والبناء، أو من حيث الجمالية السينمائية، بل يمثل بحق البداية الأولى لظهور مدارس للسينما التسجيلية فى مصر. فإن الباحث التفت إلى معالجة مدكور ثابت للفيلم الدعائى، باعتباره فيلما تتقيد طبيعة عناصره بهدفه الدعائى، فهل ستتمكن - فى هذه الحالة - سردية مدكور ثابت المتميزة مع أسلوبه السينمائى الخاص من تحقيق نفس "دراميته التسجيلية" رغم هذه الشروط المقيدة؟ هذا هو ماجعل الباحث يختار للتحليل نموذجين من أعمال مدكور ثابت: أولهما نموذج حر الإبداع هو "ثورة المكن" من إنتاج عام١٩٦٧، أما الثانى فهو فيلم "الشمندورة والتمساح" من إنتاج عام ١٩٨٠ وهو نموذج مقيد بجهة منتجة تسعى للدعاية عن إنجازاتها.

بياتريث سارلو (أرجنتينية)
أستاذة الأدب الأرجنتيني بجامعة بوينوس آيرس. عملت أستاذة زائرة في العديد من الجامعات في الولايات المتحدة، ثم أستاذة كرسي سيمون بوليفار للدراسات الأمريكية اللاتينية بجامعة كامبردج. تدير، منذ ١٩٧٨، المجلة الثقافية "وجهة نظر"، وهي أهم مجلة للنظرية الاشتراكية في الأرجنتين. ولها العديد من المقالات والكتب البالغة الأهمية عن الأدب الأرجنتيني والثقافة الأرجنتينية.

توماس بافيل (فرنسي)
ناقد روائي وهو معروف بكتابه الهام: "فن الابتعاد" من منشورات "فرضيات" نشرت فيما بعد في جاليمار تحت عنوان: "فكر الرواية". وقد نشرت له أيضا جريدة ديبا Débat في العدد ١١٧ (نوفمبر ـ ديسمبر ٢٠٠١) مقالاً تحت عنوان: "الطوباويات اللغوية".

حازم عزمي (مصري)
مدرس مساعد بآداب إنجليزي جامعة القاهرة فرع بني سويف، ماجستير في الأدب المقارن ـ الجامعة الأمريكية بالقاهرة عن رسالة بعنوان "ملاحقة الغياب" The Pursuit of Absence حول تطبيقات النظريات النقدية المعاصرة (جماليات الغياب عند ديريدا والحوارية عند باختين) على فن الدراماتورج. كتب الملف الخاص بالمسرح المصري (١٥ مدخلاً) في "موسوعة أكسفورد للمسرح وأشكال الأداء" The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance التى صدرت عن دار نشر جامعة أكسفورد OUP في فبراير ٢٠٠٣ من تحرير دينيس كنيدى Dennis Kennedy.

خليل كلفت (مصري)
كاتب ومترجم مصري. كتب العديد من مقالات النقد الأدبي، وقليلا جدا من القصص القصيرة في النصف الثاني من الستينيات. وفي النصف الثاني من السبعينيات كتب (باسم قلم) العديد من المقالات والكتب. ركز منذ بداية الثمانينيات على الترجمة حيث ترجم عن الإنجليزية والفرنسية العديد من الكتب في مجالات الأدب والنقد الأدبي والسياسة والفكر، قد صدر له مؤخرا بالاشتراك مع علي كلفت ترجمة "عالم جديد" لمؤلفيْه: فيديريكو مايور، وجيروم بانديه.

رسول محمد رسول (عراقي)
أستاذ جامعي، يعمل حاليا أستاذا في جامعة عجمان ـ كلية المعلومات والإعلام ـ فرع أبوظبي. من مؤلفاته: العقلنة السبيل المرجأ..، مطبعة الديار، بغداد ١٩٩٢، الإسلام والغرب: استدراج التعالي الغربي، عمّان ٢٠٠٠، الحضور والتمركز: دراسة في العقل الميتافيزيائي الحديث، بيروت ٢٠٠٠، المعرفة النقدية: مدخل إلى نظرية المعرفة، الأردن ٢٠٠١، الغرب والإسلام: قراءات في رؤى ما بعد الاستشراق، بيروت ٢٠٠١، محنة الهويَّة: مسارات البناء وتحولات الرؤية، بيروت ٢٠٠٢.

سامح فكري (مصري)

باحث ومترجم و عضو مؤسس بالجمعية الدولية لدراسات الترجمة والتثاقف. كان موضوع أطروحته للماجستير: **مفهوم التأويل عند هانز روبرت ياوس و ستانلي فيش: دراسة مقارنة.** له العديد من الترجمات في مجالي النقد المسرحي والنظرية الأدبية منها: **جمهور المسرح، المسرح الطليعى، الدراما الأمريكية الحديثة: قراءة نسوية، الدراما مابعدالكولونيالية، مسرحة الحنين.**

سامية محرز (مصرية)

أستاذ الأدب العربي بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، دكتوراه من جامعة كاليفورنيا فى الأدب العربى عملت بالجامعات الأميريكية ـ لها العديد من المؤلفات بالانجليزية خاصة عن التاريخ والأدب فى مصر ولها ترجمات عديدة.

شريف فتحي (مصري)

مهندس معماري و مخرج، حاصل على بكالوريوس المعهد العالي للسينما من أكاديمية الفنون ١٩٩٤ **وبكالوريوس الهندسة المعمارية من كلية الهندسة جامعة عين شمس،** حصل فيلمه التسجيلي " قصر من طين" على جائزة سعد نديم للعمل التسجيلي الأول من مهرجان الإسماعيلية ١٩٩٣, وجائزة الجمعية التونسية من مهرجان قليبية واختير الفيلم واحدًا من أفضل الأفلام التسجيلية المصرية في ١٠٠ عام سينما. أخرج أيضا فيلمين روائيين قصيرين فيديو هما "العطش" و"ليلة ممطرة". يعمل مقدم برامج ومخرجًا براديو و تلفزيون العرب بروما, وحصل برنامجه "جسر المحبة" على جائزة أفضل فكرة برنامج فضائي جديد عام ١٩٩٧ من مجلة تي في جايد.

طارق علي (باكستاني)

روائـي وكاتب ومشتغل بالإعلام. ولد فى لاهور ودرس فى أكسفورد، وقاد عند تخرجه في الستينيات حملة التضامن من أجل فيتنام. امتلك و أدار شركة للإنتاج التليفزيوني قدمت العديد من البرامج الثقافية للقناة الرابعة بالتليفزيون الإنجليزي، وكان أحداها مع إدوارد سعيد، كتب طارق علي عددًا من الروايات حول التاريخ الإسلامي ترجم بعضها إلي العربية، منها **ظلال شجرة الرمان** (١٩٩٢)، **كتاب صلاح الدين** (١٩٩٨)، **المرأة الحجرية** (٢٠٠٠). من كتاباته في مجال الفكر السياسي كتاب **١٩٦٨: مسيرات الشوارع** (١٩٩٨)، وهو عبارة عن رصد للتاريخ الاجتماعي للستينيات، وكتابه **صدام الأصوليات** (٢٠٠٢).

عبد الغنى بارة (جزائري)

باحث دكتوراه في النظرية النقدية المعاصرة، حاصل على شهادة الماجستير عن رسالة بعنوان: أزمة المصطلح في الخطاب النقدى العربى المعاصر، نشر مجموعة من المقالات في مجلات عربية، له دراسة مخطوطة تنتظر النشر بعنوان: التأويل ومتخيل النص".

عبد الناصر هلال (مصرى)

شاعر. صدر له ثلاثة دواوين: (الخروج واشتعال سوسنه)، (امرأة يروق لها البحر)، (كلما مرت على دمى ارتبكت). يعمل مدرسًا للنقد الأدبى الحديث فى كلية الآداب جامعة حلوان، وله مؤلفات نقدية منها: (لويس عوض)، (الحضور والحضور المضاد ـ دراسة فى المسرح الشعرى)،

(ظواهر أسلوبية فى شعر محمد إبراهيم أبو سنة)، (صورة البحر فى الخطاب الشعرى الحديث)، (جدلية الأنا والقرين فى أسفار من نبوءة الموت المخبأ فى شعر علاء عبد الهادى).

عزّ الدين المناصرة (فلسطيني)

دكتوراه في الأدب المقارن، جامعة صوفيا ١٩٨١. يعمل أستاذاً مُشاركاً بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة فيلادلفيا، عمان، الأردن. عمل أستاذاً مساعداً للأدب المقارن بدائرة اللغة العربية، جامعة قسنطينة، وأستاذاً مشاركاً بجامعة تلمسان، الجزائر. ورئيساً لقسم اللغة العربية وآدابها، جامعة القدس المفتوحة، (منظمة التحرير الفلسطينية، عمّان). ثم عميداً لكلية العلوم التربوية (وكالة الغوث الدولية، عمّان). صدر له ثلاثة عشر كتاباً في النقد الأدبي والتشكيلي والسينمائي. عضو الرابطة الدولية للأدب المقارن، والأمين العام المساعد للرابطة العربية للأدب المقارن.

محمد برادة (مغربي)

روائى وناقد ومترجم مغربى، له عدد من الدراسات والبحوث التى تتناول ظواهر الثقافة الراهنة وقضاياها المختلفة، ومن كتبه المؤلفة والمترجمة: محمد مندور والنقد التنظيرى، سياقات ثقافية، الجرح السرى، وغيرها.

محمد حافظ دياب (مصرى):

أستاذ الأنثروبولوجيا بآداب بنها. عمل فى جامعات السودان والجزائر والسعودية وليبيا وتدرس بعض أعماله فى جامعات تونس والمغرب وبنسلفانيا كمادة دراسية فى علم اجتماع الدين والثقافة والمعرفة.

شارك فى العديد من الندوات والمؤتمرات داخل وخارج الوطن العربى. عضو مؤسس للجمعية العربية لعلم الاجتماع، وعضو الجمعية الدولية لعلم الاجتماع، وعضو لجنة الدراسات الاجتماعية فى المجلس الأعلى للثقافة. له دراسات عديدة منها: مقدمة فى علم اجتماع اللغة - سيد قطب: الخطاب والأيديولوجيا - نقد المجتمع الأهلى - السيرة الشعبية: إبداعية الأداء - الإسلاميون المثقفون الهوية والسؤال.

محمد فكرى الجزار (مصرى)

أستاذ مساعد النقد الأدبى الحديث بآداب المنوفية. له العديد من المؤلفات فى مجال نظرية النقد من أهمها "لسانيات الاختلاف"، و"فقه الاختلاف"، وله كذلك مؤلفات فى مجال النقد التطبيقى منها: "الخطاب الشعرى عند محمود درويش"، "العنوان: سيموطيقا الاتصال الأدبى".

مصطفى بيومى عبد السلام (مصرى)

ناقد ومترجم، ماجستير فى النقد الأدبى، ثم سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية لدراسة النقد الأدبى ونظرية التأويل فى جامعة انديانا. حصل على درجة الدكتوراه فى النقد الأدبى. يعمل مدرسًا للنقد الأدبى والنظرية بكلية دار العلوم بجامعة المنيا. له: دوائر الاختلاف: قراءات التراث النقدى، النقد الثقافى: مقاربة نظرية (تحت الطبع). ترجم: مدخل إلى النظرية الأدبية، وقدم وحرر كتاب محمد بك دياب: تاريخ آداب اللغة العربية، شارك في العديد من المؤتمرات.

معجب سعيد الزهراني (سعودي)

دكتوراه في الأدب المقارن ـ جامعة السوربون الجديدة، باريس الثالثة ١٩٨٩م عن أطروحة بعنـوان: "صورة الغرب في الرواية العربية الحديثة".

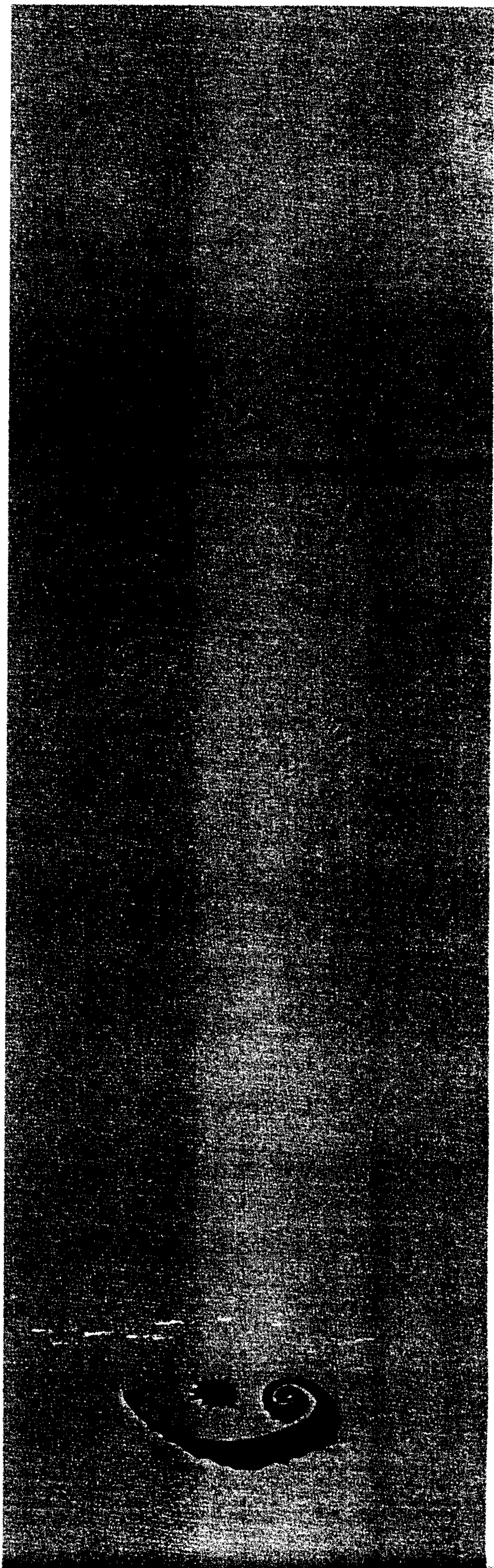
ـ أستاذ مشارك الأدب الحديث وعلم الجمال بقسم اللغة العربية، كلية الآداب جامعة الملك سعود.

ـ له حوالى ثلاثين بحثا في نقد الشعر والسرديات الحديثة ويركز في السنوات الأخيرة على تمثيلات الآخر والجسد في النصوص الروائية بشكل خاص.

ميلى ستييل (أمريكي)

يعمل أستاذًا للإنجليزية والأدب المقارن فى جامعة ساوث كارولينا. من مؤلفاتـه: الواقعيـة ودرامـا المرجع، وتـنظير الموضـوعات النصـية: القـوة والقمـع، ومواجهـات نقديـة: حـوار بـين النظريـات الأدبية. و له العديد من البحوث المنشورة.





ذكريات مع إدوارد سعيد

طارق على
ت: سامح فكرى

ذكريات مع إدوارد سعيد



طارق علي ت: سامح فكري

كان إدوارد سعيد صديقاً ورفيقاً لفترة طويلة: فقد التقينا للمرة الأولى عام ١٩٧٢، وكان ذلك في حلقة دراسية في نيويورك. كان ما يميز "سعيد" عن بقيتنا ذوق بالغ الرهافة في ارتدائه لملابسه، وذلك علي الرغم مما كانت تموج به تلك الفترة من أحداث مضطربة. كان ينتقي كل شيء بعناية، حتي الجوارب. يكاد يستحيل علي المرء أن يتخيله في غير هذه الصورة. في مؤتمر عقد في بيروت عام ١٩٩٧ تكريماً له أصر إدوارد على أن يصطحبني وإلياس خورى للسباحة، وعندما خرج علينا بلباس السباحة سألته: لماذا لم تنسجم المنشفة مع ما يرتدي؟ فأجاب بنبرة مرحة؟ "عندما تأتي إلي روما...". لكنه في ذلك المساء، وبينما كان يقرأ مخطوط الترجمة العربية لمذكراته **خارج المكان**، كان في كامل أناقته. وقد ظل كذلك حتى النهاية، وعبر معركته الطويلة مع اللوكيميا.

علي مدار الأحد عشرَ عاماً الماضية اعتاد المرء مرضه: الإقامة في المستشفي بشكل متواصل، والرغبة في تعاطي أحدث العقاقير التي لا تزال في مرحلة التجريب، ورفض التسليم بالهزيمة، ولفرط هذا الاعتياد خُيِّل للمرء أن "سعيد" لا يعرف الانهيار. في العام الماضي، وبمحض المصادفة، التقيت طبيب "سعيد" في نيويورك، ورداً علي ما طرحته عليه من تساؤلات أجابني الطبيب بأنه ليس في الطب ما يفسر بقاء "سعيد" علي قيد الحياة. إن ما أبقي علي "سعيد" طيلة هذا الوقت هو روح المحارب التي لا تقبل الهزيمة، و إرادة الحياة. سافر "سعيد" إلي أماكن كثيرة، وتحدث– كما كان عهده دائماً– عن فلسطين، وتحدث أيضاً عن الثقافات الثلاث، وما تنطوي عليه من امكانات للتقارب، تلك الثقافات التي طالما أكد "سعيد" علي امتلاكها للكثير من القواسم المشتركة. كان الوحش ينهش دواخله، لكن أولئك الذين كانوا يأتون لسماعه لم يمكنهم رؤية ما يحدث له، ونحن الذين عرفنا كنا نفضل أن نتناسي. وعندما انتزعه السرطان اللعين في نهاية الأمر كانت الصدمة شديدة.

الملمح الأهم في سيرة "سعيد" هو اشتباكه مع المؤسسات السياسية والثقافية في الغرب، ونظيراتها من المؤسسات الرسمية في العالم العربي. كانت حرب الأيام الستة عام ١٩٦٧ هي التي أدت إلي تغيير حياته، فقبل هذا الحدث لم يكن "سعيد" منغمساً في السياسة. كان والده المسيحي الفلسطيني قد هاجر إلي الولايات المتحدة عام ١٩١١ وهو في السادسة عشرة؛وذلك حتى لا يجنده العثمانيون في صفوف المحاربين الذين كانوا قد أرسلوهم إلي بلغاريا. وهناك أصبح الوالد مواطناً

أمريكياً، و عوضاً عن القتال في صفوف العثمانيين خدم مع القوات الأمريكية في فرنسا إبان الحرب العالمية الأولي، لكنه عاد لاحقاً إلي القدس حيث ولد "سعيد" عام ١٩٣٥. لم يدَّعِ "سعيد" أبداً أنه عاني شظف العيش مع من عانوا من اللاجئين الفلسطينيين، وذلك كما زعم لاحقاً بعض من طعنوا فيه. انتقلت الأسرة بعد ذلك إلي القاهرة، حيث أقام وديع سعيد متجراً للأدوات الكتابية صادف نجاحاً، كما أرسل إدوارد إلي مدرسة إنجليزية من مدارس النخبة. قضي إدوارد سنوات المراهقة وحيداً، يخضع لسلطة أب ذي شخصية فيكتوربة يري أن الفتي كان بحاجة إلي عملية تهذيب متواصلة، ومن ثم كان لا بد لحياته بعد نهاية يومه الدراسي أن تكون خالية من الأصدقاء. وهكذا أضحت الروايات بديلاً: ديفو، سكوت، كيبلينج، ديكنز، ومان Mann . كان إدوارد قد سُمِّي علي اسم أمير ويلز، ولكن رغماً عن تقدير والده للملكية البريطانية، لم يرسله لمواصلة دراسته إلي بريطانيا، وإنما أرسله إلي الولايات المتحدة، وكان ذلك عام ١٩٥١. يكتب "سعيد" لاحقاً عن كراهيته لما اتسمت به مدرسته الداخلية في نيوإنجلاند من طابع تطهري منافق؛ كان ذلك بالنسبة له باعثاً علي الإحساس "بالتشظي، والتشوش". حتى ذلك الوقت كان "سعيد" يظن أنه يعي ذاته تماماً، ويعي "نقائصه الأخلاقية والجسمية". في الولايات المتحدة كان عليه إعادة تشكيل ذاته "علي النحو الذي يتطلبه النظام الجديد".

١٩٦٧ : عام الحسم

نضجت شخصية إدوارد داخل المناخ الذي تتيحه مجموعة الجامعات المتميزة في الولايات المتحدة: أولاً في برينستون، وبعدها في هارفارد؛ حيث أتيحت له-كما ذكر لاحقاً-فرصة دراسة الأدب المقارن داخل إطار التراث الفقه-لغوي philology الألماني. بدأ "سعيد" التدريس في جامعة كولومبيا عام ١٩٦٣، ونشر كتابه الأول عن كونراد بعد ذلك بثلاث سنوات. عندما سألته عن هذه الفترة في حوار معه في نيويورك عام ١٩٩٤ صورته القناة الرابعة[1]، وصف "سعيد" سنواته الأولي التي قضاها في كولوكبيا بين عامي ١٩٦٣ و ١٩٦٧ بأنها "فترة دوريان جراي"، وذلك في جزء من الحوار دار علي هذا النحو:

طارق علي: إذن جزء منك كان يخص أستاذ الأدب المقارن الذي يؤدي عمله، ويلقي محاضراته، ويعد بحوثاً عن تريلنج Trilling وغيره، وفي الوقت ذاته كانت هناك شخصية أخري تنبني داخلك-فهل فصلت بين هاتين الشخصيتين؟

إدوارد "سعيد": كان لزاماً عليَّ أن أفعل ذلك. لم يكن ثمة مكان لتلك الشخصية الأخرى؛ فقد كنت قد قطعت صلتي فعلياً بمصر، وفلسطين آنذاك لم يعد لها وجود بالنسبة لي. كانت أسرتي تعيش بين مصر ولبنان، وكنت غريباً في البلدين. لم يكن لدي وقتذاك أدني اهتمام بشئون الأسرة؛ فقد كان وجودي هنا. حتى عام ١٩٦٧ لم أكن أجد في نفسي أكثر من مجرد شخص يؤدي عمله. في غضون ذلك بدأت الاهتمام بعدد من الأمور؛ فقد لاحظت أن العديد من رموز الثقافة الأثيرين لدي كانوا صهاينة متعصبين، وذلك من أمثال: إدموند ويلسون، وأيزيا بيرلين، وراينهولد نيبور. لم يكتف هؤلاء بالدفاع عن إسرائيل، ولكنهم كتبوا أيضاً عن العرب أبشع الكلمات. لكن كل ما أمكنني فعله وقتذاك هو ملاحظة ذلك وتدوينه. سياسياً لم يكن ثمة وجهة ما يمكن أن أسير فيها. كنت في نيويورك عندما اندلعت حرب الأيام الستة، ووقتها انهرت تماماً. العالم الذي كنت قد اعتدت فهمه انتهي في هذه اللحظة. كنت قد عشت في الولايات المتحدة لسنوات، لكن عند تلك اللحظة فقط شرعت في الاتصال بعرب آخرين. وبحلول عام ١٩٧٠ كنت قد انغمست تماماً في السياسة وحركة المقاومة الفلسطينية.

كان عملاه: **بدايات**(١٩٧٥) **والاستشراق** (١٩٧٨) نتاجاً لهذه الحالة الجديدة. في **بدايات** يشتبك "سعيد" علي نحو آسر مع المشكلات التي تثيرها ما يسميه ب"نقطة الانطلاق" point of

departure. يجمع "سعيد" في هذا الكتاب علي نحو تركيبي synthesize بين استبصارات أويرباخ، وفيكو، وفرويد من جهة، وقراءة مائزة للرواية الحديثة من جهة أخري. أما كتاب **الاستشراق**، الذي نشر عندما كان "سعيد" قد أصبح بالفعل عضواً بالمجلس الوطني الفلسطيني، فيمزج بين قدرة المناضل السياسي علي المجادلة، وحماسة الناقد الثقافي. يتجنب الاستشراق، مثله في ذلك مثل كل الكتابات العظيمة المثيرة للجدل، مراعاة الحياد. أخبرت "سعيد" ذات مرة أن المشكلة بالنسبة للعديد من سكان جنوب آسيا لم تكن الإيديولوجيا الإمبريالية للمستشرقين البريطانيين الأوائل، وإنما العكس تماماً، فقد كان هؤلاء المستشرقون علي درجة كبيرة للغاية من سلامة الموقف السياسي politically correct؛ وذلك لفرط ما أدهشتهم النصوص السنسكريتية التي كانوا يقومون علي ترجمتها. ضحك "سعيد" عندئذ، وأكد أن الكتاب كان في الأساس محاولةً لتقويض القناعات الأساسية التي يتبناها الغرب فيما يتعلق بالشرق العربي. كان "الخطاب"-وهنا يتبدي للأسف تأثير فوكو المهم علي "سعيد"- المتعلق بالشرق، الذي تم ابتناؤه constructed في فرنسا وبريطانيا إبان القرنين اللذين أعقبا غزو نابليون لمصر، كان هذا الخطاب قد استخدم أداة للسيطرة، وفي الوقت ذاته تم توظيفه لتثبيت دعائم الهوية الثقافية الأوربية، وذلك بوضعها في سياق مقارن مع العالم العربي(٢). كان "سعيد" قد ركز بشكل مقصود علي ما يتعرض له الشرق الأوسط وثقافته من إغراب exotisization، وابتذال،و تشويه تحقيقاً لأغراض هذا الخطاب. كما بيَّن أن تصوير الافتراضات الإمبريالية علي أنها حقائق كونية راسخة ليس سوي كذبة أنجبتها ملاحظات ذرائعية شائهة وظفت في خدمة السيادة الغربية.

خلَّف كتاب **الاستشراق** آثاراً أكاديمية هائلة. وإن كان سعيد قد تأثر يقيناً بالنجاح الذي أحرزه الكتاب، وشعر بالفخر لذلك، فإنه كان في الوقت ذاته واعياً تماماً بالكيفية التي أُسئ بها استخدامه، وغالباً ما كان ينكر مسئوليته عما تمخض عنه الكتاب من ردود أفعال مشوهة؛ وكان مما يقوله "سعيد" في هذا الصدد: "كيف يتسنى لأي شخص أن يتهمني بالتشهير بـ'الرجال البيض الأموات'؟ يعلم الجميع أني أحب كونراد". وهنا يسرد "سعيد" قائمة بأسماء النقاد مابعد الحداثيين، منتقداً كلا منهم الواحد تلو الآخر لتركيزهم علي مسألة الهوية وعدائهم للرواية. قلت له ذات مرة: "فلتكتب ذلك إذن"، وعندها كان يجئ رده: "لماذا لا تفعل أنت؟". ما سجلناه في هذا الصدد جاء أكثر تحفظاً:

طارق علي: إذن أحدثت فيك حرب ١٩٦٧ تغييراً جذرياً، ودفعتك دفعاً لأن تصبح لسان الحال الفلسطيني.

إدوارد سعيد: العربي قبل الفلسطيني.

طارق علي: وكان الاستشراق نتاجاً لهذا الالتزام الجديد.

إدوارد سعيد: شرعت أقرأ علي نحو منهجي كل ما كان يكتب عن الشرق الأوسط، ولم يكن ما قرأته متسقاً مع خبرتي الشخصية.و بحلول أوائل السبعينيات بدأت أدرك أن عمليات التشويه وإساءة التمثيل misrepresentation كانت تتم بشكل منظم، وكانت جزءاً من نسق فكري أكثر شمولاً يشكل جوهر الإستراتيجية التي يتبعها الغرب في تعامله مع العالم العربي. وقد تثبت بذلك حدسي بأن دراسة الأدب هي في جوهرها فعل تاريخي، وليست نشاطاً جمالياً فحسب. لازلت علي إيماني بدور الجمالي، لكن مقولة: "ملكوت الأدب الذي لا يهدف إلي شيء سوي ذاته" خاطئة دون ما شك. علي البحث التاريخي الجاد أن ينطلق من حقيقة مفادها أن الثقافة متورطة في السياسة علي نحو يتعذر فيه فصل إحداهما عن الأخرى. لقد ركزت اهتمامي علي الأعمال الأدبية الكبيرة، والمعتمدة canonical التي أنتجها الغرب، وهي الأعمال التي قرأتها لا بوصفها روائع masterpieces توجب علي المرء أن ينظر إليها بعين الإجلال والتقدير،وإنما بوصفها

أعمالاً لابد من تمثلها في كثافتها التاريخية؛ حتى يتسنى للمرء أن ينصت إلي ما ترجعه من أصداء. لكني لا أظن أيضاً أنه بإمكانك أن تفعل ذلك دون أن تحب هذه الأعمال، ودون أن يعنيك أمر هذه الكتب نفسها.

قام كتاب **الثقافة والإمبريالية** المنشور عام ١٩٩٣ بتوسيع دائرة الأطروحات الأساسية التي كان قد تناولها **الاستشراق** بحيث يصف نسقاً من العلاقات أكثر شمولاً يجمع بين الغرب بوصفه مركزاً حضرياً والأقاليم التابعة له خارج دائرته الجغرافية، متجاوزاً بذلك نسق العلاقات الذي ينحصر في أوربا والشرق الأوسط. كتب "سعيد" **الثقافة والإمبريالية** في سياق فترة سياسية مختلفة، وأثار عليه الكتاب سيلاً من الانتقادات. أتذكر هنا ذلك الحوار الشهير الذي دار علي صفحات الملحق الأدبي لجريدة التايمز بين "سعيد" وإرنست جيلنر الذي كان يري أن "سعيد" كان يجب عليه أن يبدي "علي الأقل شعوراً بالامتنان" للدور الذي لعبته الإمبريالية في نقلها للحداثة. وفي هذا الحوار لم يهادن أيٌّ من الطرفين. وعندما حاول جيلنر لاحقاً التصالح بشكل أو بآخر لم يبد "سعيد" صفحاً؛ كان لا بد للكراهية أن تكون خالصة حتى تكون مؤثرة، وفي هذا الموقف كما في سواه كان "سعيد" دائماً يعطي علي قدر ما يأخذ.

لكن إبان ذلك كانت الأحداث التي تقع في فلسطين تلقي بظلالها علي النقاشات التي تدور حول الثقافة. عندما سألته إن كان علم ١٩١٧ يعني شيئاً بالنسبة له، جاءني رده دون ما تردد: "نعم، وعد بلفور". إن لكتابات "سعيد" عن فلسطين مذاقا مختلفا تماماً عما سطره من كتابات أخري؛ لما تتميز به من بساطة آسرة تجيش بالعاطفة، وتتسم بالإحاطة. كانت فلسطين قضيته. عمد "سعيد" في **نهاية عملية السلام، ولوم الضحايا**، وما يقرب من ستة كتب أخري، فضلاً عن الأعمدة التي كان يكتبها في الأهرام، ومقالاته التي سطرها في هذه المجلة[٣]، وفي **مجلة لندن لمراجعات الكتب London Review of Books**، عمد إلي النفخ في الشرارة التي اشتعلت عام ١٩٦٧ وجعلها أكثر اضطراماً وبريقاً. لقد ساعد "سعيد" جيلا بأكمله علي فهم التاريخ الحقيقي لفلسطين، وكان موقفه هذا بوصفه مؤرخاً لشعبه ولأرضهم المحتلة ما أكسبه الاحترام و التقدير في العالم كله. لقد أصبح الفلسطينيون علي نحو غير مباشر ضحايا ما تعرض له اليهود من عمليات إبادة في أوربا إبان الحرب العالمية الثانية، لكن لا يبدو أن الكثير من السياسيين في الغرب أولوا ذلك اهتمامهم. كان "سعيد" ينخس الضمير الجمعي لهؤلاء، وهو ما لم يرق لهم.

ضد أوسلو

اثنان من الأصدقاء المقربين كان "سعيد" غالباً ما يطلب مشورتهما: إبراهيم أبو لغد وإقبال أحمد– ماتا في غضون أعوام قليلة؛ إذ رحل أولهما عام ١٩٩٩ وثانيهما عام ٢٠٠١. افتقدهما "سعيد" كثيراً، لكن غيابهما جعله أكثر تصميماً علي مواصلة هجومه علي العدو بالكتابة. وعلي الرغم من أن "سعيد" كان عضواً مستقلاً بالمجلس الوطني الفلسطيني لمدة أربعة عشر عاماً. كما ساعد في تنقيح خطاب عرفات وإعادة صياغته. ذلك الخطاب الذي ألقاه أمام الجمعية العامة للأمم المتحدة عام ١٩٨٤، فإنه أصبح أكثر انتقاداً لما اتسمت به أغلب القيادات الفلسطينية من افتقار إلي رؤية إستراتيجية واضحة. في أعقاب مصافحة عرفات لرابين في حديقة البيت الأبيض فيما أسماه "سعيد" بـ"عرض الموضة المبتذل" وصف "سعيد" اتفاقيات أوسلو التي فرضتها الولايات المتحدة وإسرائيل علي المقهور في أعقاب حرب الخليج عام ١٩٩١ بأنها 'وثيقة استسلام، وفرساي الفلسطينية التي لا تمنح سوي جيوب صغيرة من الأرض مقابل سلسلة من التنازلات الهائلة. في الوقت ذاته لم يكن هناك ما يجعل إسرائيل تقدم أية تنازلات طالما ظلت واشنطون تمدها بالأسلحة والأموال'[٤]. (كان نبيل شعث، نائب عرفات، يرد علي هذه الانتقادات علي نحو يذكرنا بما قاله

النقاد الرجعيون في كتاب **الاستشراق**، فكان يقول: "علي "سعيد" أن يقصر اهتمامه علي النقد الأدبي، فعرفات في نهاية الأمر لن يمكنه مناقشة أمور تتعلق بشكسبير".) لقد أثبت التاريخ صحة تحليلات "سعيد"، ففي مقالة له نشرت عام ٢٠٠١ علي صفحات هذه المجلة وفي الأهرام ويكلي يشن "سعيد" هجوماً هو الأكثر حدة علي قيادة عرفات، منتقداً أوسلو بوصفها إعادة تغليف للاحتلال 'تمنح بموجبها ١٨ بالمائة -وهي نسبة رمزية- من نسبة الأراضي التي احتلتها إسرائيل عام ١٩٦٧ لسلطة عرفات الفاسدة الشبيهة بحكومة فيشي(٥)، والتي اقتصر حكمها الانتدابي علي فرض الرقابة البوليسية علي شعبها، وفرض الضرائب عليهم نيابة عن إسرائيل؛ يقول "سعيد":

يستحق الشعب الفلسطيني أفضل من ذلك. علينا أن نقولها بوضوح: لا أمل في ظل وجود عرفات ورفاقه في الحكم...إن ما يحتاجه الفلسطينيون فعلاً قادة هم حقاً مع شعبهم ومنهم؛ قادة يمارسون بحق فعل المقاومة علي الأرض، وليس حفنة البيروقراطيين السمان الذين يلوكون السيجار في أفواههم،ولا هم لهم سوي الحفاظ علي صفقاتهم، وتجديد جوازات السفر التي تمنح للشخصيات الهامة، والذين فقدوا كل أثر للياقة أو المصداقية...نحن بحاجة إلي قيادة موحدة قادرة علي التفكير، والتخطيط، واتخاذ القرارات، وليس مجرد قائد يتذلل أمام البابا أو جورج بوش، بينما يقتل الإسرائيليون شعبه دون رادع...إن الكفاح من أجل التحرر من الاحتلال الإسرائيلي هو الموقف الذي يقفه كل فلسطيني جدير بالعيش(٦).

هل يمكن لحماس أن تشكل بديلاً جاداً؟ 'فهذه حركة احتجاجية ضد الاحتلال'؛ وهنا أخبرني سعيد قائلاً:

في رأيي أن أفكارهم حول وجود حكومة إسلامية تتسم بعدم النضج البالغ، وهي أفكار لا تقنع أحداً يعيش في هذه المنطقة. لا يوجد من يأخذ هذا الجانب من برنامجهم علي محمل الجد. عندما تسألهم، كما فعلت أنا في الضفة الغربية وغيرها: "ما هي سياساتكم الاقتصادية؟ ما هي تصوراتكم عن محطات توليد الكهرباء، والإسكان؟" يأتي جوابهم: "آه، لازلنا نفكر في ذلك". لا يوجد أي برنامج اجتماعي يمكن أن يوسم بأنه' إسلامي'. إني أنظر إلي هؤلاء بوصفهم أبناء اللحظة الحاضرة، الذين يمثل الإسلام بالنسبة لهم وسيلة للاحتجاج علي حالة الجمود الحالي، وعلي عدم كفاءة الحزب الحاكم وإفلاسه. لقد تقوضت السلطة الفلسطينية الآن دون ما أمل في إصلاحها، وأصبحت فاقدة للمصداقية، مثلها في ذلك مثل بعض الحكومات العربية التي تعمل لصالح الولايات المتحدة".

كان "سعيد" يري وراء مطالب إسرائيل المتكررة للسلطة الفلسطينية بتضييق الخناق علي حماس والجهاد الإسلامي رغبة من جانب الإدارة العسكرية الإسرائيلية في إشعال ما يشبه الحرب الأهلية بين الفلسطينيين.إلا أنه في الشهور الأخيرة من حياته كان سعيداً برفض الفلسطينيين الشديد لما وسمهم به رئيس الأركان الإسرائيلي قائلاً بأنهم 'شعب مهزوم، كما كان يري سعيد في الأيام الأخيرة بوادر سياسة فلسطينية أكثر إبداعاً تجلت في المبادرة السياسية الوطنية التي دفع بها مصطفي البرغوثي، وفي ذلك قال "سعيد": 'الرؤية هنا لا تقوم علي الحصول علي دولة ذات طابع مؤقت، و"مُفبرك" تقوم علي ٤٠ بالمائة من الأرض، مع ترك قضية اللاجئين جانباً، واحتفاظ إسرائيل بالقدس، وإنما الحصول علي دولة ذات سيادة، متحررة من الاحتلال العسكري، وذلك من خلال العمل السياسي الجماعي الذي يسهم فيه العرب واليهود أينما أمكن ذلك'(٧).

لقد فقدت الأمة الفلسطينية بموت "سعيد" صوتاً كان الأكثر قدرة علي التعبير عنها في نصف الكرة الشمالي؛ ذلك الجزء من العالم الذي يتجاهل علي وجه العموم المعاناة المستمرة للفلسطينيين؛ أولئك الذين يراهم الساسة الإسرائيليون جنساً أدني، ويعتبرهم الساسة الأمريكيون إرهابيين كلهم، وتجد فيهم الحكومات العربية الفاسدة مصدراً دائماً للإحراج. في كتاباته الأخيرة هاجم "سعيد"

بشدة الحرب علي العراق، ومن عمدوا إلي تبريرها. كان مدافعاً عن التحرر، من العنف، ومن الأكاذيب. كان يعلم أن احتلال فلسطين والعراق قد جعل السلام في المنطقة هدفاً أصعب منالاً عن ذي قبل. إن صوت "سعيد" لا يستبدل بأحد، وأثره سيظل باقياً. إن إدوارد سعيد لديه حيوات عديدة يحياها.

الهوامش:

(١)الإشارة إلي القناة الرابعة في التليفزيون الإنجليزي. (المترجم)

(٢) في هذا الصدد يقول اللورد كرومر، المعتمد العام البريطاني في مصر لمدة تقارب ربع القرن: "إن الأوروبي يعقل الأمور بشكل فاحص، وتقريره للحقائق يخلو من الغموض، وهو ممارس للمنطق بالسليقة... علي النقيض من ذلك يفتقر ذهن الشرقي إلي الاتساق بشكل واضح، مثله في ذلك مثل شوارعه المؤتلفة... أغلب الظن أن الذهن الشرقي سينهار لو تعرض لأبسط أشكال الفحص، و الاستقصاء"(**Orientalism**, London 2003, 38).

(٣) يقصد مجلة اليسار الجديد**New Left Review** . (المترجم)

(4)London Review of Books, 21 October 1993.

(٥) الإشارة هنا إلي مدينة Vichy الواقعة جنوب وسط فرنسا، والتي أصبحت أثناء الحرب العالمية الثانية مقراً للحكم الذي أقامه الاحتلال النازي شمال فرنسا لإدارة الأراضي الفرنسية غير المحتلة. لم يعترف الحلفاء بهذا النظام الذي كان دمية في أيدي المحتل النازي. (المترجم).

(6) **New Left Review**,II, September-October 2001.

(7)London Review of Books, 19 June 2003.

فى أعدادنا القادمة:

١ـ مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب — محمد رضا مبارك

٢ـ استلهام الموروث السردى العربى "دار المتعة نموذجا". — عبد الله أبو هيف

٣ـ "غادة أم القرى" أول رواية باللغة العربية بالجزائر . — محمد العيد تاورته

٤ـ التحليل النفسى وحركة الثقافة المعاصرة. — بول ريكور
تـ: منذر العياشى

٥ـ نيتشه والنزعة الأنثوية — عطيات أبو السعود

٦ـ المصطلح العلمى العربى — محمد حسن عبد العزيز

٧ـ الأبوية الذكورية والسرد التفسيرى:
تحليل التجربة السردية لنجيب محفوظ — عبد الله إبراهيم

٨ـ ثقافات — كليفورد غيرتز
تـ: خالدة حامد

٩ ـ مقدمة لنظرية النوع النووى — علاء عبد الهادى

١٠ ـ شكسبير وآفاق النقد من الرومانسية إلى أعتاب القرن العشرين — عصام الدين فتوح

١١ـ إحسان عباس واستشراف النقد العربى الجديد — فخرى صالح

الدراسات



إبداعية الشفاهى والكتابى
محاورة نص شعبى

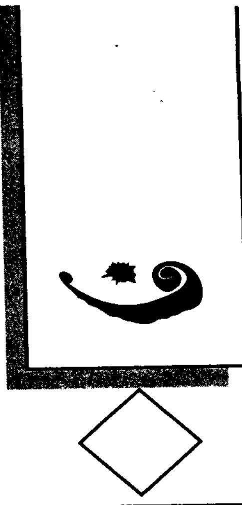
محمد حافظ دياب

المسارات الابستمولوجية للبنيوية
- قراءة في الأصول المعرفية -

عبدالغني بار

إبداعية الشفاهى والكتابى

محاورة نص شعبى



محمد حافظ دياب

كيف السبيل إلى مقاربة بلاغة الشفاهى والكتابى فى النص الأدبى ومعادلة تفردهما وتداخلهما؟

قد يبدو مستغربا طرح هذا السؤال فى راهن ثورة الاتصال واللغة الرقمية وتواتره مع اتساع رقعة النشر الألكترونى Electronic Publishing وفضاء المعلومات Cyberspace ، والنص الفائقHypertext ، على ما تتصف به من طبيعة عينية وناجزة.

ومع ذلك ورغمه، فمقاربة جمالية الشفاهى والكتابى لم تزل عصيّة على الكشف، وهو ما يفسر عدم النظر النقدى إليها سوى مؤخرا، أثر محاولات البحث عن الفروق الأساسية فى طرق تحصيل المعرفة والتعبير بالكلام بين طرفيها.

ربما يرجع الأمر إلى صعوبة الإمساك بإبداعية هذا النص، أو قياس أدبيته على نحو جازم أو دقيق، بسبب من انفتاحه على مساحات، ومناطق دفينة، تتأبى على الاستقصاء الظاهرى أو الرصد الموصوف.

وقد يعود كذلك إلى توزع درسه، حتى قرون خلت، بين عدم إرساء مقولات واضحة حول الشفاهى، والكتابى، وولوعه بالمفاضلة بين طرفيها بشروده بعيدا عن الشفاهى فيما ظلت إقامته فى النصوص المكتوبة تلح على اهتمام باحثيه، بصورة جعلتهم يعاينون، فى المجمل، الإبداعات الشفاهية تابعا أو خادما للمكتوب، أوْ بوصفها غير جديرة بالاهتمام البحثى الجاد؛ بما حدا بهذا الدرس، حتى وقت قريب، إلى العجز عن سبْر واكتشاف الدلالات التى تنطوى عليها معادلتها[1].

والأمر هنا يتعلق بوقوع هذا الدرس فى منطقة تقاطع معقدة، تحوى العديد من الحقول المعرفية (فقه اللغة، علم وظائف الأصوات، علم البلاغة، علم الأسلوب، علم اللغة الاجتماعى، الأنثروبولوجيا المعرفية، السيميائيات البنيوية، علم النفس المعرفى، النقد الأدبى، الفولكلور، إثنوجرافيا الاتصال...)، لم تستطع، بعد، أن تجد أساسا مشتركا يؤالف بينها.

ولعله فى المستطاع مقاربة هذه المعادلة تحديدا من خلال السيرة الشعبية العربية، تلك التى تخلّقت وتنامت شفاهيا عبر روايتها وتناقلها، حين استندت إلى مفردات الذاكرة الشعبية Folk Memory الجماعية للجماعة الشعبية العربية، وضمن ثقافة صوتية سماعية تميزت بها. بل إنه، ومع تدوينها بعد ذلك، ظل جامعوها الأوائل يجعلون المشافهة بمثابة القطب الذى يدور عليه

جمعها من أفواه الرواة، وهو ما يشى بإمكان اختبار وتثمين للحمولة البلاغية لهذه السيرة، عبر مشافهتها وتدوينها.

من هنا، يتحدد مسعى هذه المساهمة فى البحث عما يسمح باستيضاح ما يداخل ويفارد معادلة الشفاهى والكتابى فى النص الأدبى بعامة، والسيرة الشعبية بالأخص؛ قصد فهم حيثياتها، واستجلاء فنيّتها. ويمكن ترجمة هذا المسعى على صورة أجلى، من خلال محاولة الإجابة عن تساؤلات بعينها، هى: ما الذى يعنيه مفهوما "الشفاهى" و"الكتابى"؟ ما هى المحاذير الواجب اتخاذها بإزاء التعامل مع هذين المفهومين؟ أية وقائع عبر عنها مشهد هذه المعادلة؟ وأخيرا، ماذا عن السيرة الشعبية حال مشافهتها وتدوينها؟

* تعريفات:

ونبدأ بسؤال البداية: ما المقصود بمفهومى "الشفاهى" و"الكتابى"؟ على ما يحتويانه من التباس مع سياقات إشكالية، متفرعة عن مباحث إنسانية ودينية متنوعة، وما يملكانه من احتمال مفتوح على إمكانات جمالية، لا حدود لتجلياتها المظهرية وإضمارتها الدلالية؛ بما يعنى أن أية محاولة لتعريفهما تبقى جديرة بالتأمل والتدبر، سيما إذا تأسست، مثلما هو حال المفهومين معا، على معادلة تتصادى بين البحث فى ماهيتهما ومعياريتهما البلاغية:

أولا : الشفاهى Orality:

ولدى بعض القبائل الإفريقية، فقوة الكلمة المنطوقة لها تأثير طاغ، لدرجة أن أعضاء هذه القبائل يعتقدون أن الكلمات يمكن أن تقتل أو تشل الفرد، عندما يتم النطق بها بطريقة معينة وفى وقت محدد.

ولعل أسطع شواهد هذه الفعالية، ذلك الوصف الدقيق الذى قدمه الإثنولوجى الفرنسى كلود ليفى شتروس C.Lévi-Strauss، لتتابع أحداث عملية علاج سحرية على يد شامان Chaman(٢)، تمكن من شفاء إحدى المريضات من علتها، وتقع أحداثها فى بنما، وسط قبيلة هنود الكونا Cuna.

ويذكر شتروس أنه من الطبيعى فى هذا المجتمع، عند حدوث ولادة عسرة، الاستعانة بالشامان، حيث المصاعب التى تقابلها المرأة خلال الولادة، تفسر فى رؤية هذه القبيلة وتصورها للجسد، بأن "الميو" Muu وهى القوة المسئولة عن حراسة الجنين ونموه، قد انحرفت عن عملها الطبيعى، واستولت على "البوربا"Purba؛ روح المرأة التى تلد. وتتمثل مهمة الشامان فى استعادة هذه الروح، ومجابهة الحيوانات الخطيرة التى تجسد آلام هذه المرأة؛ حتى تتم ولادتها بغير مصاعب.

ويتم ذلك عبر تعزيم شفاهى طويل، عبارة عن أبيات أنشودة يغنيها الشامان على رائحة بخور الكاكاو المحروق، منذ أن يصل إلى جوار المرأة التى تلد. وتعدد هذه الأبيات العقبات التى ينبغى التعامل معها والتهديدات المفروض تجنبها، والوحوش التى يجب القضاء عليها، والتى تجسد آلام المرأة، وهى: العم تمساح، الذى يروح هنا وهناك بعينيه الجاحظتين وجسده المتلوى المرقش، يجثم ويهز ذيله، والتمساح الآخر تييكوا ليلىTiikwalele بجسده البراق الذى يحرك أطرافه اللامعة، والأخطبوط نيليكى كيربانانيلى Neleki Kir Panalele الذى تنبسط لوامسه اللزجة وتنقبض بالتبادل، إضافة إلى وحوش أخرى كثيرة من مثل: هو الذى قبعته طرية، وهو الذى قبعته حمراء، وهو الذى قبعته عديدة الألوان، بخلاف الحيوانات الحارسة، كالنمر الأسود، والوحش الأحمر، وكلها تتستر بالألياف والحبال العائمة والخيوط المتوترة والستائر المتتابعة. هذه هى جماعة الحيوانات المرعبة التى تعمل داخل جسد المرأة، وتسبب عجزها عن الولادة.

ومن خلال سرد هذا التعزيم شفاهة، يمنح الشامان للمرأة نظاما للمعنى، تستطيع من خلاله في النهاية أن تستعيد توازن الفوضى المتمثلة في آلامها وتعبها وجزعها، بفضل وساطته، والقوة التي ينطوي عليها من خلال سرد التعزيم؛ كي تتمكن المريضة من السيطرة على الولادة، التي يمكن لها الآن أن تمضي على نحو طبيعي[٣].

الشفاهي إذن يمتلك عتاقته، ليس على مستوى المعتقد فحسب، بل الآداب كذلك. فأول شهادة حول الآداب القديمة توضح أنها في مجملها شفاهية مسموعة، لا تدوينية مقروءة، وهو ما نجده لدى من برهنوا على أن الثقافات الخالصة الشفاهية يمكن أن تولد أشكالا فنية للقول فيها حذق ومهارة، بمثل ما ذكر ألبرت لورد A.Lord في حديثه عن أعمال ذات شفاهية تقليدية، لم يكن للنصوص المكتوبة تأثير في تأليفها وتناقلها، كالحال في ملحمتي هوميروس[٤].

وربما لهذا، اختار الإغريق من أساطيرهم "منيموزين"Mnemosyne (الذاكرة) أمًّا لربات الفنون "موساي" Mousai،وكانوا بذلك يعنون أن شعرهم الشفاهي القديم يعتمد أساسا على الذاكرة في بقائه عبر العصور، وظل هذا المعنى قائما، حتى بعد أن عرف فن تدوين الأدب[٥].

والشفاهي لا يقتصر على المنطوق والمسموع، بل يزيد عليه وسائط أخرى للتواصل الحركي من إيماءات وإشارات وملامح وأوضاع تتصل بالجسد، بوصفها تعبيرات مصاحبة تسند التعبيرات اللفظية، لتؤكدها، أو تعارضها، أو تعززها، أو تضيف إليها؛ قصد جعل ما تتضمنه هذه النصوص الشفاهية أكثر حياة ووضوحا وجاذبية.

وهذه المهارات البدنية ليست فقط حركة وتشكيلا، وإنما أيضا تعبير ينقل الفكر والانفعالات والعواطف والأحاسيس على المستوى الداخلي العاطفي، وعلى المستوى الذهني، عبر أداة هي جسد المؤدي حين يزدهر ويتفتح.

ولدى فكتور تيرنر V.Turner، فإن: "كل ثقافة، وكل شخص يوجد في نطاقها، يستخدم الذخيرة الحسية كلها لكي ينقل الرسائل الشفاهية: حركات الأيدي أثناء الكلام، تعبيرات الوجه، أوضاع الجسد، التنفس السريع أو الثقيل أو الخفيف، الدموع، الحركات التي تتوافق مع أسلوب معين، أنماط الرقص، حالات الصمت...[٦]"، وهو ما يتبدى بالأخص في إلقاء الشعر والإنشاد الديني والحكايات والسير الشعبية والخطابة، بوصفها حالات من النشوة الصوتية والجذل الإيقاعي؛ للإعلاء من خصائص النص الصوتية والإيقاعية.

ولا يدق تماثل الشفاهي كذلك مع مصطلح "ما قبل الكتابي"Preliterate، اعتبارا من طرحه الشفاهي نظاما معياريا أول، بوصفه انحرافا عن النظام المعياري الثانوي التالي له؛ أي من وجهة نظر الكتابيين، وليس موضوعا في سياقه التاريخي[٧].

وتعرف روث فينيجان R. Finnegan الأدب الشفاهي Oral Literature على أنه: "أحد مكونات التراث الشفاهي، وشكل من أشكال المأثور القولي المتوارث، الذي يتسم بالأسلوب المحكم والصياغة الفنية، وتقترن قيمته وقدرته على التواصل بمدى استجابته إلى أكثر من تأويل بين الأجيال المتلقية له"[٨].

ومع ذلك ورغمه، فثمة مشكلات ثلاث لم تحل بعد حول هذا الأدب، تتصل بتسميته ونطاقه ولغته:

بالنسبة للتسمية، ما زال يراوح بين دالات عديدة (أدب عامي، لهجي، دارج، تقليدي، ملحون...)، توقفه في صيغته الصوتية، دون مستويات أخرى (أسلوبية ودلالية) تعبر عنه.

ومن ناحية النطاق، هناك من لا يقصر الأدب الشفاهي على أنواع بعينها (الأسطورة، الحكاية الشعبية، الخرافة، المثل، الشعر، الأحاجي، الحواديت، الأهازيج، الترانيم..)، بل يضيف إليه أخرى تعتبر أساسية أو ثانوية في مجال الاعتقاد (من مثل نصوص التعاويذ والطقوس)، وإن جاز

القول إن الدعوة إلى توسيع حدود ما يمكن أن يعالج على أنه أدب مكتوب، هى التى أدت إلى تحجيم النطاق التقليدى للأدب الشفاهى.

ومن حيث اللغة، تواتر الحديث عن تقنيات له (استخدام النعوت والعبارات المتوازنة أو المتعارضة، الميل إلى الإيقاع، التجسيد، النشاط الحركى الذى يتعدى النطق فى أدائه...)، شدد فيها رولان بارت R.Barthes على خصوصية لغته، اعتبارا من أن الكلمة لا تشكل وحدته الأساسية، بل الصيغة Formula، وحددها بمجموعة من الكلمات، تستخدم بانتظام فى الشروط العروضية المتماثلة؛ من أجل التعبير عن الفكرة، مذكرا بأن الاستعانة بالصيغ التى تم تجذيرها وترسيخها عبر سنوات طويلة فى الذاكرة، وبكل ما تحويه من موضوعات وأحداث وأغراض وأسماء، هى التى أدت إلى حماية المؤدى من الإخفاق المرتبط بشتى محاولات الابتكار؛ لأن مهارته كانت تنحصر فى الكيفية التى يركب بها تلك الصيغ[٩].

ورغم ذلك، يجوز القول إن تحديد التقنيات اللغوية والبلاغية والحركية لهذا الأدب، لم تضع حدا لتمييزه بدقة عن الأدب المكتوب.

وفى أدبنا العربى، من الملاحظ تحرك إبداعه فى آفاق شفاهية تشى بها خصيصتان:

أولاهما: أنه إبداع لفظى، قوامه المادة الصوتية؛ أى الكلمة، وهو ما أكده أبو حيان التوحيدى فى حديثه عن العرب؛ حيث: "كان ولوعهم بالكلام أشد من ولوعهم بكل شىء، وكل ولوع كان لهم بعد الكلام فإنما كان بالكلام"[١٠].

أما الخصيصة الثانية، فهى شعرية المشافهة التى وجهت هذا الإبداع فى الشعر والنثر معا، وعلقت به آثارها حتى النهضة الحديثة، حين أثرت فى الشعر على مستوى البناء والإيقاع والمعجم والتمثيل، وفى النثر من حيث ربطته بالشعر فى الموقف والممارسة، وحكت أهم جوانبه (الجانب السردى) بالقول، فكانت خصوصية الظاهرة القصصية العربية أن السارد لا ينسب إلى نفسه عالم النص، حتى إذا كان هو مبدعه، وإنما يسنده إلى غيره، متوسلا فى استهلاله بعبارات من مثل: "أخبرنى فلان قال..."، أو "يحكى أن..."، أو"زعموا أن..."، أو "حدثنا فلان قال..."، وهو ما يبدو فى النادرة والخبر والمثل والمقامة، بوصفها أهم أجناس النثر العربى العريقة[١١].

ومعروف أن تقنية السند ترتبط فى المدونة الإسلامية بقالب الحديث النبوى، وإن جرى استثمارها خارج مقامها الدينى؛ لتضطلع بوظيفة الزخرف الفنى، أو لتشييد صوغ حوارى داخلى، متمرد ومناهض لكل معيارية جاهزة، أو لتوثيق الخبر بإرجاعه إلى المصدر المأخوذ عنه والموثوق بأمانته، وإكسابه، بالاستتباع، مصداقيته، أو كنوع من التبادل الرمزى، قائم على تبادل المواقع بين الأنا والآخر، وتقمص أحدهما قناع الثانى، على ما يقول جان بودريار J.Baudrillard [١٢].

ثانيا : الكتابى Literacy:

وحسب روبير إسكاربيت R.Escarpit، فالكتابة هى لقاء لغة بأخرى؛ لقاء اللغة الصوتية بلغة الخطوط المرئية، وأنه لأجل أن يتم الانتفاع بها، يجب الانتقال من القناة السمعية إلى الأخرى البصرية؛ مما يحتم بالتالى تغييرا فى نظام العلامات[١٣]، وهو نفسه ما عناه بول ريكور P.Ricoeur حين رأى فيها تثبيتا لكل التمفصلات التى سبق وظهرت بطريقة شفاهية، بواسطة خطوط أفقية[١٤].

أما تزفتان تودوروف T.Todorov، فيذهب إلى معنيين للكتابة: معنى ضيق يراه فى "النظام المنقوش للغة المدونة"، ومعنى عام يفيد "كل نظام مكانى ودلالى مرئى"[١٥].

ولدى بارت، فالقراءة كتابة جديدة للنص على الكتابة الأولى التى صاغها المنشىء، مادامت هى فى الواقع تحرير لهذا النص، وفتح للطريق أمام تأويلات غير متوقعة له نتيجة القراءات

المتغايرة بما يحول النص إلى أثر Trace له ثقل خاص، اكتسبه حين أضيف إليه حاصل قراءاته وموازنته وتقييمه[16].

وراهنا، تعنى الكتابة، فى واحدة من دلالاتها، آلية فى التطور المجتمعى، تمّحى فيه الأمية، وتسود الألفبائية، والتخلص من حصرية التليفزيون؛ بحيث يكون لكل فرد رأيه الخاص وحسه النقدى المميز.

وفى المجمل، هى كل ما عبر عن قول الإنسان وتصوره للعالم والمجتمع، وفهمه للذات والآخر، ومعرفته وتعبيره عن هذه المعرفة، سواء جاءت كتابة على الطين، كالحال فى الرقم والألواح الطينية التى سجلت نصوص الحكمة البابلية القديمة بالخط المسمارى، أو رسما على الجدار، أو تمثالا أو نحتا، أو نقشا على الحجر والخشب والمعدن، أو حروفا مدونة على بردية، أو مطبوعة فى كتاب[17]. ولكن، ما هو موضع الكتابة فى اللغة العربية؟

لقد أخذ العرب حروف لغتهم عن الفينيقية، كما فعل اليونانيون والشعوب السامية، وأدخلوا عليها إصلاحات عديدة، وطوروها وفقا لحاجاتهم وميولهم الفنية. وكانت الحروف الفينيقية اثنين وعشرين حرفا، اقتبسها العرب عنهم مرتبة (أ ب ج د / هـ و ز / حـ ط ى / ك ل م ن / س ع ف ص / ق ر ش ت). وحين وجدوا أن فى لغتهم أصواتا ليست فى هذه الأحرف، زادوا عليها ستة (ث خ ذ / ض ظ غ)؛ فأصبحت الحروف العربية بذلك ثمانية وعشرين حرفا، يزاد عليها حرف اللام ألف؛ أو الألف، لتضحى تسعة وعشرين. وسميت الأحرف الستة المزيدة "الروادف"؛ لأن العرب أردفوها بالحروف الاثنين والعشرين السابقة[18].

والتجليات التى تفيدنا بها رمزية الكتابة متعددة، إن في الأساطير أو لدى البدائيين والقدامى والمتصوفة والجماعة الشعبية، أو في أسلوب التدوين. فالأساطير تشير إلى أن الكتابة ظهرت، بعد إدراك الإنسان للحقيقة الفاجعة، أن العدم هو قدره؛ فاتخذ منها وسيلة لدحر هذا العدم، وهو ما توحى به أسطورة جلجامش، التى تذهب إلى أن هذا البطل حارب قدره، ونازل الآلهة وتمرد على سلطانها، وحين عاد من صراعه مهزوما، بدأ يكتب سيرته على الألواح[19].

ولدى البدائيين، مثلث الكتابة إحدى أدوات العرافة، باعتبارها قوة غيبية ذات أثر فاعل، وكانت لدى المصريين القدامى تنتمى إلى مصدر سماوى، ولها ربة تدعى "سيشات" الإلهة الكاتبة، ورائد سماوى يسمى "تحوتى" إله العلم والمعرفة[20].

أما المتصوفة، فحملوا حروف الكتابة قيمة باطنية ومدلولا قدسيا؛ بتفريقهم بين الحروف النورانية والظلماتية، وهو ما يبدو فى أعمال على بن الحرالى، وأبى عبد الله الجولى، وسهل التسترى، وابن مسرة، والنفرى، والقاشانى، والحلاج، وابن عربى وغيرهم.

كذلك توزعت الحروف لدى إخوان الصفا من حيث الهيئة، إلى سامية ووضيعة، أو علوية وسفلية، فى ترتيب تضحى معه موازية لترتيب أعم، هو الترتيب السائد فى الكون، وقوامها الاستقامة للأعلى منزلة، والتقوس للأدنى منه[21].

وثم توجه نحو الكتابة، يتضح لدى الجماعة الشعبية العربية، ويقوم على النظر إليها بوصفها حاملة لقوة السلطة فى جملة معانيها، وهو ما يشى به ترادف القدر والمكتوب فى تعابير هذه الجماعة، والتى تتصور هذا المقدر مسجلا فى كتاب كبير، تطوى منه فى كل يوم صفحة؛ مما يمنح الكتابة لدى هذه الجامعة شأنا سحريا.

وإضافة إلى رمزية التوجه إلى الكتابة، تمتد هذه الرمزية إلى أسلوب تدوينها، حيث يستشهد ميشيل فوكو M.Foucault بما لاحظه أحد كتاب عصر النهضة الأوربى، هو كلود ديريه C.Duret، من أن العبرانيين والمصريين والعرب والأتراك والفرس والتتار يكتبون جميعا من اليمين إلى اليسار، متفقين فى هذا مع الحركة اليومية للسماء الأولى، وهى أكثر الحركات اكتمالا عند

أرسطو. أما الإغريق واللاتين وسائر الأوربيين، فيكتبون من اليسار إلى اليمين، وفق حركة السماء الثانية المكونة من سبعة كواكب، على حين يكتب الهنود واليابانيون والصينيون من أعلى إلى أسفل، حسب نظام الطبيعة الذى أعطى للإنسان الرأس فى أعلى والقدمين فى أسفل، وعكسهم كتب المكسيكيون من أسفل إلى أعلى أوفى خطوط حلزونية، طبقا لمسار الشمس حول دائرة البروج؛ وهو ما يعنى أن الكتابة فى هندستها المادية إنما تعبر عن العالم بسمائه وأرضه[٢٢].

وحين كانت الكتابة تمثل حضورا أساسيا واجتماعيا لصاحبها فى العصر المملوكى، تداولت الأدبيات الديوانية أمر الكاتب، وحددت أسماءه (كاتب السر، كاتم السلطان، كاتم السر، لسان الملك، صاحب ديوان الرسائل، رئيس الديوان السلطانى، صاحب ديوان الإنشاء...)، وقلبت صفاته؛ ليشترط فيه أبو الفضل الصورى: "أن يكون صبيح الوجه، فصيح الألفاظ، أصيلا فى قومه، رفيعا فى حيه، وقورا، حليما، مؤثرا للجد على الهزل، كثير الأناة والرفق، قليل العجلة والخرق، شديد الذكاء، متوقد الفهم، حسن الكلام والأحكام إذا حدث، سريع الرضا، بطىء الغضب، رءوفا بأهل الدين، محبا لأهل العلم والأدب"[٢٣].

وعبر أول ستين أو سبعين صفحة فى مقدمته، اهتم ابن خلدون بمشكلة الكتابة الكامنة فى أزمة استعمال الكلمات وقدرتها على التعدد فى المعنى ومخاتلته، وكيفية إفسادها للنصوص وإساءة قراءتها، وطرق التغلب على هذه المشكلة، ورآها فى إرساء أسس للتفسير، تحكم القراءة المستقبلة للنصوص، وتقدم الاستعمال المناسب للكتابة.

* منزلقات:

والواقع أن أية محاولة لتعريف مفهومى "الشفاهى" و"الكتابى" تولد قدرا غير يسير من التعقيد، بالنظر إلى عدم إمكانها تبديد الغموض، المكتنف لوسائل تبليغهما وتشكيلهما على نحو جازم. فقصاراها أن تمعن الكشف عن بعض من فعالياتهما التوصيلية ومرجعياتهما اللغوية وجيشانهما البلاغى. ولذا نزعم أن الاجتهاد فى سبر غور هذين المفهومين، لا يلبث أن يفقد الكثير من مصداقيته، كلما تعلق الأمر بمنزلقات تكبح مداومة معاينتهما: تتبدى أولى هذه المنزلقات فى الانسياق وراء إغراء النقاء الناجز للشفاهى والكتابى، وهو ما يجبه معرفة كل الثقافات الآن للكتابة، بهذا القدر أو ذاك، وامتلاكها خبرة ما بتأثيراتها؛ مما نتج عنه تداخل التراث الشفاهى والكتابى فى نصوصها الأدبية، شاهدها وجود ذخيرة متواترة، بواسطة الرواية الشفاهية، قائمة فى بعض مناحيها على أساس نصوص مكتوبة، مع حضور تراث كتابى متواتر من التراث الشفاهى.

وثم منزلق ثان يحوط هذه المعادلة، ينبنى على تخفيض الشفاهى والكتابى إلى مجرد اسمين دالين على طريقتين للتوصيل، يتخذ فيها الشفاهى العلامات الصوتية، والكتابى علامات مرئية، وليس باعتبارهما مصطلحين ينطوى كلا منهما على أبعاد معرفية واجتماعية وجمالية، مستمدة من خصائص المجتمع وثقافته.

وعكس ذلك، قد يصل الأمر، فى إطار هذا المنزلق، إلى تصعيد الشفاهى والكتابى، لدرجة الحديث عن حضارات كتابية، تغلب عليها الكتابة، وأخرى شفاهية تعوزها، وتتميز بتفضيل ما هو إجمالى، والميل إلى الجماعة أكثر من الفرد، والنفور من تصوره بمعزل عن المجتمع، وإن كان هناك من يمايز بين مشافهة أولية، لم تمسها مطلقا أية معرفة بالكتابة أو الطباعة، مقابل مشافهة ثانوية، ذات تكنولوجيا عالية فى الحاضر، تحافظ فيها على وجودها واستمرارها من خلال وسائل الاتصال السلكية واللاسلكية، المطبوعة والمرئية، والتى يعتمد وجودها وأداؤها لوظيفتها على الكتابة والطباعة.

أما المنزلق الثالث، فيتحدد بالمقاطبة بين "وجدنة" الشفاهى و"عقلنة" الكتابى، حين ينسب الخيال والفوضى والحرية المطلقة والمرونة والقدرة على سرعة الاستدعاء وأعمال البديهة إلى عالم

الشفاهى، وهو ما يبدو حين يحكى الناس قولهم بعفوية، صادرة عن سياق شعورى لا يحكمه الانتقاء فى العادة، ولا يقوّمه الانتقاد، مقابل عالم الكتابى، المتسم بالتقنين والصرامة والتقعيد والدقة المطلقة، والعاجز، استتباعا، عن سرعة الاستدعاء.

ويشجب ليوستروس L.Strauss هذه المقاطبة، حين يعاين فى كل ممارسة للكتابة، عمليات من المد والبسط والإطالة؛ بما يشى أن الكتاب لديهم دوما مجال للمناورة: "فعندما لا تستطيع الكتابة أن تعبر صراحة عما تريد قوله، فهى دائما تخترع. شاهد ذلك أنه فى أزمنة القهر والاضطهاد، توجد تقنية خاصة للكتابة، ومن ثم نوع معين من الأدب، يمكن أن تقدر فيه الحقيقة حول المسائل الحيوية، على طريقة مجازية"(٢٤).

ويكمن المنزلق الرابع والأخير، فى موازاة الشفاهى والكتابى بالعامى والفصيح، اعتمادا على أن اللهجات الشفاهية هى التى احتفظت بأقدم الأشكال والكلمات والعادات الصوتية، وهى السمات الرئيسة التى توارت، أو تكاد، من اللغات الوطنية.

غير أن هذا يهبط باللغة الشفاهية إلى أن تضحى بمثابة وظيفة حافظة لمواد متحجرة كالحفريات، مغلقا الباب أمام أية مناقشة لأشكال اللهجات الشفاهية أو المكتوبة أو كليهما من ناحية، وبحث الأشكال المتعلقة باللغات الوطنية من ناحية أخرى.

*** تداخل أم إعادة إنتاج؟**

ونصل هنا إلى الدفع بمعادلة الشفاهى والكتابى إلى استشراف حالات للتداخل بين طرفيها؛ قصد التعرف على طبيعة هذا التداخل وآلياته وملابساته:

ففى الأدب السنسكريتى الكلاسيكى، يشار إلى تداخل نصى بين ما يطلق عليه "سروتى" Sruti و"سمريتى" Smriti، رغم تمايزهما: الأول يعنى ما هو مسموع، ويخص نوعية من النصوص يعتقد أنها موحى بها إلى الحكماء Vedas قديما، فيما يدل الثانى على ما هو متواتر من نصوص مدونة، مثل النصوص القانونية Dharmasatras والملاحم والأنساق الفلسفية والقصص الميثولوجية، والتى ينظر إليها على أنها نتاج تاريخى واجتماعى ينسب إلى مؤلفين. ورغم ضيق الحدود الفاصلة بينهما، اعتبارا من أن كليهما يشيران إلى حوار النصوص المنطوقة المسموعة، والتى لم تلبث أن دونت بعد ذلك، فإن تصنيفهما معترف به على نطاق واسع(٢٥).

كذلك الأمر بالنسبة للحمة "رامايانا" Rámáyana الهندية فى نصها السنسكريتى الأصلى، والتى تتمتع بمنزلة فريدة، لا لمجرد تناقلها الشفاهى، أو لترجمتها إلى مئات اللغات، آسيوية وغربية؛ ولكن، وقبل كل شىء، لأنها تطورت وأعيد إنتاجها وإبداعها، لتزهر فى أشكال وصيغ جديدة، مبنية على الهيكل الأصلى، وهو رحلة أمير شمال الهند راما Ráma واتحاده بزوجته سيتا Seta.

وهذه الملحمة تفوق نظيرتها "الماهابهاراتا" Mahabharata، فى أنها متعددة الأوجه، ومليئة بالحركة، ولها حياتها الخاصة التى تفيض بالوحى فى كل تحول، وتموج بالشخصيات التى تضاف أو تتحور، وبالحلقات المستجدة، وبخصوصية كل مرة فى التفاصيل، تميز كل شاهد منها عن الآخر.

يضاف إلى هذا، أن الملحمة تأبى أن تظل محصورة فى نص يكتب ويتناقل شفاهة. إنه يخطب ويغنى، وأيضا يمثل ويرقص ويصور فى لوحات، وينحت فى أعلى المبانى، وينقش على الصروح فى الهند وأندونيسيا وكمبوديا، ويمثل بخيال الظل(٢٦).

وفى الأدب الكمبودى، فإن الحكايات الشعبية المكتوبة، والتى أبدعها مثقفون ورهبان، ولكنها معدة للترتيل أو الغناء أو التمثيل المسرحى، أو العرض من خلال صور، ليس فى المستطاع

الجزم بما إذا كان شكلها المكتوب يسبق أو يلي وجودها الشفاهي، أو ما إذا كان هذان النوعان من النقل قد وجدا على التوازي[٢٧].

وحتى وقت قريب، وقع لدى اليزيديين في وسط آسيا وغربها، وعلى امتداد قرون، تهجين متبادل بين أديان تمتلك نصوصا مكتوبة، وأخرى مفضلة ذات تراث شفاهي. ذلك أن كراهيتهم للكلمة المكتوبة، حل محلها تفضيل واضح للشفاهي، كتعليم تتيح لهم معارف الماضي السحيق، محتقرين بذلك أسلافهم في بلاد "ميسوبوتاميا" Mesopotamia. أي أرض ما بين النهرين، والذين ابتكروا أول شكل للكتابة في التاريخ[٢٨].

ومع ظهور الإسلام، آذن القرآن الكريم بالانتقال من الشفاهي إلى الكتابي، بتسميته "كتابا" في مواضع كثيرة[٢٩]، واعتبار الكتابة مع نظيرتها القراءة، وخلافا للتصوير، الأسلوب المقدس للاتصال بالكون الأعلى، ولفهم مسألة الخلق، وبالتالي للاتصال الوجداني بالخالق.

وفي هذا السياق، وردت آيات في القرآن الكريم تشير إلى أن النبي كان يقرأه من صحف مكتوبة: "رسول من الله يتلو صحفا مطهرة"[٣٠]، وأنه قبل البعثة كان لا يتلو كتبا سماوية، ولا يخطها أو يكتبها، فلما أصبح نبيا تعلم القراءة والكتابة، وصار يتلو القرآن الكريم ويكتب آياته: "وما كنت تتلو من قبله من كتاب ولا تخطه بيمينك إذًا لارتاب المبطلون"[٣١]، ومن ثم فإن اتهام مشركي مكة للقرآن بأنه أساطير: "وقالوا أساطير الأوّلين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا"[٣٢]، اعتراف منهم بأن النبي كان هو الذي يكتب القرآن بيده، وأن وصفه بالأمي لا يعني عدم معرفة القراءة والكتابة؛ لأن مفهوم "الأمي" و"الأميين" في القرآن، يشير إلى من لم يتنزل عليهم كتاب سماوي سابق، خلافا للذين أوتوا الكتاب: "وقل للذين أوتوا الكتاب والأميين"[٣٣].

ومع ذلك ورغمه، ظل التأكيد على أصالة الشفاهي، وكأنه إحدى سمات العلوم الإسلامية، يوضحه الميل إلى انتقاص الكتابي، فكثرة من حفاظ الحديث الأوائل مجدوا الشفاهي، وإن وجدت أصول كتابية لمخطوطاتهم، بل كان الشاعر "ذو الرمة" يتحاشى أن يعرف عنه إجادته للكتابة والخط؛ حتى لا يسقط من أعين رواة العربية[٣٤].

وفي هذا الإطار، اعتبر الشفاهي الأفضل لحمل العلوم الشرعية، بأن يكون مشافها خالصا، فيما لو أراد أن يصبح إماما، وهو ما عبر عنه الرجبي في منظومه فرائضه المشهورة: "واحفظ فكل حافظ إمام".

على أن هناك من راوح بين حفظ الصدر وحفظ الورق: بين الشفاهي أساسا للتلقي العلمي، والكتابي منطلقا للدقة التصنيفية، وهو ما يتضح لدى الإمام الشافعي والإمام الزرنوجي:

فالشافعي يرى أن: "كل حديث كتبته منقطعا، فقد سمعته متصلا أو مشهورا عن من روى عنه، بنقل عامة أهل العلم يعرفونه عن عامة، ولكني كرهت وضع حديث لا أتقنه حفظا، وغاب عني بعض كتبي، وتحققت بما يعرفه أهل مما حفظت، فاختصرت خوف طول الكتاب؛ فأتيت ببعض ما فيه الكفاية، دون تقصي العلم في كل أمره"[٣٥].

ويسير الإمام الزرنوجي على المنوال نفسه؛ فيقدم وصايا في تقوية الحفظ وتأمين الكتابة معا، مذكرا أنه: "ينبغي أن يكون طالب العلم مستفيدا في كل وقت حتى يحصل له الفضل، وطريق الاستفادة أن يكون معه في كل وقت محبرة؛ حتى يكتب ما يسمع من الفوائد، فقد قيل: من حفظ فر، ومن كتب قر"[٣٦].

ويشار في المصنفات المبكرة للمدونة الإسلامية إلى نصوص مكتوبة، تم تأليفها في أجواء مشبعة بالشفاهي، يقف على رأسها صنوف أربعة: أولها ـ المخطوطات المقدمة في القرنين الهجريين الأول والثاني، وكانت تخلو في الغالب من تقسيمات الأبواب والفصول والمسائل وإيراد العناوين

والفهارس، تلك التى تعد نظاما كتابيا خالصا، لجأ إليه النساخ بعد ذلك، من مثل صحيح الإمام مسلم، الذى تولى النووى بعده بقرون شرحه ووضع عناوينه[٣٧].

وثانيها ـ الأعمال التى صيغت على شكل حواريات متخيلة بين مؤلف وسائل، سؤال أمثل وجواب أرجح، وقال وقلت، فى حوار حى، ينقل القارىء من جمود المكتوب إلى حيوية الشفاهى المعيش، بمثل ما ورد فى (الرسالة) و(الأم) للإمام الشافعى، وكتابات المحاسبى، ومدونة الإمام مالك، وسؤالات أحمد بن حنبل ويحيى بن معين، و(كتاب الجرح والتعديل) لابن أبى حاتم[٣٨].

وثالثها ـ مبحث الحجاج من أدبيات البلاغة، ويطلق عليه صلاح فضل "بلاغة البرهان"[٣٩]، ويقوم على الإقناع والتبرير والتلاعب والترجيح واللغة المجازية. ويراه الجاحظ أسلوبا فى الكلام، يستند إلى أربعة عناصر أساسية: الفكرة، والحجة، والمثال، والنتيجة، وهى عناصر منظمة على هيئة مخصوصة، هى أكثر إقناعا من غيرها[٤٠]، وأشهرها الحجاج الذى أورده فى رسالته (مدح التجار وذم عمل السلطان)، وتحدث فيه عن الحجج التى يستند إليها كل طرف.

أما رابع هذه النصوص ـ فترد فى أعمال التصوف الإسلامى، مع انفتاحها على التقاء التراثين المكتوب والمنطوق للدين: القرآن الكريم باعتباره المرجع المكتوب الأول، مضافا إليه نصوص عقائدية دونها كبار المتصوفة، مع تراث شفاهى يعتمد على المعرفة التى انتقلت بالتواتر، ترخص أحيانا فى تأويل النص المقدس؛ مما أثار الغضب عليه.

وفى هذا الصدد، وعلى ما يذكر دانييل دابويسون D.Dubuisson، يتسع الوجدان الدينى راهنا، بجانب النص المكتوب، لأشكال شفاهية، مع كل ما تثيره من عواطف ومشاعر وخبرات، تظهر اليوم قدرتها المذهلة؛ لكى تفسح لها مجالا فى نطاق المجتمع العقلانى الحديث، بما يشى كما لوْ أن المؤمنين لم يعودوا يتفقون على أن تحاصرهم عقائديات مكتوبة، اعتبارا من أن هذه الأشكال الشفاهية هى الوسيلة الأكثر فعالية لإعطاء النصوص المكتوبة حرية تتطلبها، وبما يسمح بالتعامل معها فى نطاق تكيف وملاءمة لا حدود لها[٤١].

ومع حالات التواشج هذه بين النصوص الشفاهية والكتابية، يعاد هنا سؤال ماثل: ما الذى يحكم طبيعة هذا التواشج؟ وهل تراه أقرب إلى التداخل أو إلى إعادة الإنتاج؟

يبدو الأمر أميل إلى إعادة الإنتاج، ما دام التداخل يمتلك رهان المضاهاة والترادف الشكليين بين طرفى معادلة الشفاهى والكتابى، فيما تقوم إعادة الإنتاج على صيغ من التحوير (توفيق، تعديل، تأويل...)، تتفق مع مواضعات الجماعة ورؤاها وجمالياتها؛ كى تمتلك حيثيتها فى انتقال النص من مجاله التداولى الذى تشكل فى صلبه إلى مجال آخر. وهنا تتحدد طبيعة هذا التواشج، باعتبارها حوارية التراث والتاريخ والاجتماع، وتلك حوارية لا تلخصها الرهانات المعرفية والدينية والبلاغية وحدها، بل تعيدها إلى مخارجها الأنثروبولوجية.

*** إضاءة:**

ولعل من أقدم المحاولات التى تصدت لدراسة هذه المعادلة، ما تواتر حول مشكلة الانتحال فى ملحمتى "الإلياذة" و"الأوديسا" للشاعر الإغريقى هوميروس، ومدى صحة الشفاهية فى إبداعهما وتناقلهما، وهو ما يعبر عنه بالمعضلة الهومرية The Homeric Question[٤٢].

وثمة محاولات أخرى فى إطار العلوم الاجتماعية، طالت هذا الجانب أو ذاك فى المعادلة، لعل من أبرزها ما قدمه الأخوان جريم Grimm فى ألمانيا، حول دراسة توزع الحكاية الخرافية وتنوعها بحسب رؤية جغرافية تاريخية، وفرضيات كارل جوستاف يونج K.J.Jung عن دور الرموز فى الأدب الشفاهى، بوصفها تعبيرات عن صور الطرز المنشئة المستمدة من اللاشعور الجمعى، وفق منظور التحليل النفسى[٤٣]، ودراسات ليفى شتروس للأسطورة والأدب الشفاهى لدى بعض من القبائل الهندية فى أمريكا الجنوبية، وما يحكمها من بنى خاصة فى الشكل والمعنى

لدى تدوينها[٤٤]، وأعمال هيرزفيلد M. Herz Feld حول علاقة الأدب الشفاهي بالسياق الشعائرى الذى يروى فيه، كما توضحها الأغاني اليونانية[٤٥]، والدراسات الفولكلورية لدى كل من الباحثة المجرية لندا ديج L.Dëgh حول الحكاية الشعبية، بوصفها علاقة متداخلة بين النص والمؤدى والمدون والمتلقى[٤٦]، والأمريكي آلان دندس A.Dundes فى مطالبته بعدم الاقتصار على دراسة النص الشفاهى، وضرورة إضافة الروايات والتعليقات الجانبية التى يقدمها رواته اليه، والتفسيرات العديدة التى يستخلصها متلقوه، وهو ما حدا به إلى اقتراح مصطلح "النقد الأدبى الشفاهى"[٤٧].

على أن كافة هذه المحاولات لم تستقر على حصيلة مقدرة لمعادلة الشفاهى والكتابى فى النص الأدبى، وإن جاز القول إن تبلور الانفتاح على هذه المعادلة، كانت بدايته الواضحة فى مجال الدراسات الكلاسيكية مع ثلاثينيات القرن العشرين بجامعة هارفارد Harvard الأمريكية، وروادها ثلاثة من أبرز أساتذتها: ميلمان بارى M.Parry، وألبرت لورد، وديفيد بينوم D.Bynum، حين صاغوا الخطوط الأساسية لما أطلقوا عليه "نظرية الصيغ الشفاهية" Oral Formulaïc Theory، عبر النتائج التى حصلوا عليها من رحلاتهم الميدانية العديدة بين عقدى الثلاثينيات والخمسينيات، فى مناطق الصرب والبلقان، جمعوا خلالها نصوصا من الملاحم والحكايات الشعبية السلافية من أفواه الرواة، أو الجوسلار Guslari ، ممن يقدمون رواياتهم مصحوبة بعزف آلة موسيقية تدعى جوسلا Gusla. غير أن عمل هؤلاء الثلاثة لم يقتصر على الرحلات الميدانية؛ إذ نجد بارى يقوم بتحليل لشكل ملحمتى هوميروس، منتهيا إلى اعتبارها تراثا شعبيا، ومن ثم تأليفا شفاهيا.

ويذكر بارى: "أن الهدف من دراستى هنا أن أحدد تحديدا قاطعا شكل الحكاية الشعبية الملحمية التى تروى شفاهة، لكى أعاين ما إذا كانت تختلف عن مثيلتها التى تؤلف كتابة، وهو ما دفعنى لأن أراقب الرواة وهم يقومون بأدائها عن طريق المران، ودون الاعتماد على القراءة والكتابة. ومن شأن هذا العمل أن يحقق هدفين: الأول، أن يكون بمثابة نقطة البدء فى دراسة تنطلق منها لإثبات أن الحياة الشعبية يمكن أن تصوغ إبداعا فنيا على درجة عالية من التكامل. والجانب الآخر، أن هذه الدراسات تخدم البحث فى الملاحم العظيمة التى خلفها لنا الماضى"[٤٨].

وقد كان الباحثون قبل بارى يتشككون فى أن هوميروس ألف ملحمتيه كتابة، فلما أخذوا يستدلون على شفاهيتهما، عبر المقارنة بينهما، تحدثوا عن مجموعة المقاطع الشعرية المشتركة فيهما، وعن كليشيهات الملحمتين، وعن العبارات التى تتردد آليا بهما. ولكن بارى وجد أن مثل هذه العبارات غامضة، وليست كافية لبيان ما فى الأدب الشعبى المروى من خصائص مميزة، ومن ثم حصر بحثه حول عنصرين أساسيين، هما: الصيغة، والموضوع الأساسى Theme. وتعد الصيغة مجموعة كلمات تستخدم فى التعبير الشفاهى استخداما منظما، بطريقة موزونة غالبا، وداخل أنماط حافزة للتذكر، أنشئت بصورة قابلة للتكرار الشفاهى؛ لتعبر عن فكرة جوهرية، وتؤدى وظيفة أساسية فى بنية الشكل الأدبى، وهى بهذه الكيفية تعين الراوى على تذكر روايته وتقديمها. وقد لا تكون الصيغة مجرد عبارة، وإنما تشتمل على موضوع أساسى، كالحلم الذى يراه البطل فى منامه ويكشف له عن سر خطير، أو كالصراع بين الإخوة، إلى غير ذلك من الموضوعات التى يحفظها الرواة ويتناقلونها ويعيدون إنتاجها[٤٩].

وهكذا سلط بارى الضوء على مشكلة تحديد طبيعة الذاكرة اللفظية فى الثقافات الشفاهية الأولية، وراح يعرض كيف أن هاتين الملحمتين إبداع شفاهى أساسا، بصرف النظر عن الظروف التى أدت إلى تدوينهما.

وقد يؤدى ما توصل إليه بارى إلى افتراض الحفظ الحرفى، غير أن النتائج التى توصل إليها قدمت تفسيرا بعيدا عن هذا الافتراض؛ حيث أظهرت أن الأوزان السداسية فى الأبيات الشعرية

للملحمتين لم تكن مصاغة من وحدات قوامها الكلمات، بل من وحدات تتكون من صيغ مشكّلة؛ بحيث يمكن إدراجها فى وزن سداسى، وأنه كان لدى هوميروس مفردات هائلة من العبارات سداسية الوزن، استطاع بمساعدتها أن ينظم أبياتا موزونة صحيحة إلى ما لا نهاية، يمكنها أن تلبى حاجاته الوزنية المتنوعة فيما يتصل بأى موقف(٥٠).

ودرس بارى الأمر نفسه لدى الجوسلار، أثناء عمله الميدانى فى بلادهم، وخلص إلى أنهم لا يحفظون أبيات أغنياتهم القصيرة أو مشاهدها، بل يتذكرون أفكارهم الجوهرية بأكثر مما يعون تعبيرها اللفظى تذكرا حرفيا.

وسار لورد وبينون على خطى بارى، حين أكد الأول تواتر الصيغ الشفاهية فى الملاحم، وركز الثانى على طبيعتها. من هنا اعتبر أصحاب هذه النظرية أن تلك الصيغ بمثابة أعراف فنية ووسائل أسلوبية مستقرة، تعبر عن أفكار جوهرية، تجعلها صالحة كى تقوم بدور التنبيه إلى الحركة الموضوعية للنص الشفاهى، وتؤسس علاقة ضرورية وشعورا بالألفة بين المؤدى وجمهوره؛ حيث يستخدمها المؤدون بما يسمح بتحويرها المستمر، طبقا لمقتضيات الأداء وسياقه الثقافى، وبما يشى أن استخدامها يكشف عن درجة عالية من التنوع، سواء لدى إنشائها أو إعادة إنتاجها.

ولهذا أخذ الباحثون فى هذه النظرية تركيبات تلك الصيغ وارتباطاتها فى اعتبارهم لشرح النصوص الشفاهية، بدءا من ملحمتى هوميروس حتى التقاليد الشفاهية السائدة فى المجتمعات الراهنة، وهو ما جعل بارى يصرح أنه: "عندما يسمع المرء الجوسلار يغنون وينشدون حكاياتهم يغمره شعور مذهل بأنه، وبشكل ما، يستمع إلى هوميروس. إن هذا ليس مجرد شعور وجدانى عاطفى، ينبع من رؤية هذا المرء لطريقة وأسلوب للحياة ومنظومة من الأفكار غريبة عليه... إذْ عندما ينظر المستمع عن قرب؛ ليرى لماذا عليه أن يبدو، وكأنه يصغى إلى هيوميروس، فإنه يكتشف الأسباب الدقيقة لذلك: إنه يصغى باستمرار إلى الأفكار نفسها التى كان هوميروس يتخايلها، وهو يسمع تلك الأفكار معبر عنها فى صيغ تحمل الإيقاعات والأوزان الشعرية، وتنشد فى أبيات وقصائد تحمل نفس الترتيب والتوالى الشعرى الغنائى"(٥١).

***رهانات المعادلة:**

ويزخر تراث البحث حول معادلة الشفاهى والكتابى، إن على مستوى الأسبقية أو التمايز، بمحاولات عديدة تراوح بينهما:

على مستوى الأسبقية، هناك مثل فردينان دى سوسير F. De Saussure من ينتصف إلى أولوية الشفاهى، اعتبارا من أسبقية تعلم الكلام على الكتابة. وأن لاحظ أن الشكل الكتابى طُبع فى الأذهان كأنه قارّ وثابت، وأكثر ملاءمة من الصوت للحفاظ على وحدة اللغة عبر الزمن، وأن الغالبية يعيرون انتباها كبيرا للانطباعات المرئية؛ لأنها أكثر استقرارا ووضوحا من الانطباعات السمعية(٥٢).

ويؤيد دوسوسير فى ذلك بنديتوكروتشى B.Croce الذى يؤكد وجود اللفظ قبل الخط، وهو ما يوافق عليه جوزيف ستالين J.Stalin، وجان بياجيه J.Piajet، والباحث المصرى حسن ظاظا.

وعلى الجانب الآخر، يخالف ميشيل فوكو هذا الرأى، مرتئيا أسبقية الكتابى على الشفاهى، يوضحه قوله: "إن الله قد أنزل إلى العالم نصوصا وكلمات مكتوبة، أما آدم فلم يفعل سوى قراءة العلامات المرئية الصامتة التى أنزلها الله كأسماء لمسميات هى الأشياء والحيوانات. يضاف إلى ذلك أن القانون الإلهى مدون فى اللوح المحفوظ، والكلم الحق موجود بالكتاب المقدس، وليس فى ذاكرة البشر، وهذا ما دعا بعضا من مؤرخى القرن السادس عشر إلى أن يقرروا صراحة بأن النص المكتوب كان دوما يسبق الكلام الشفاهى، سواء أكان هذا السبق فى الطبيعة ذاتها أو فى معرفة البشر"(٥٣).

أما على مستوى التمايز بين التعبيرين: الشفاهي والكتابي، هناك على جانب من ميز التعبير الشفاهي بتعدد القنوات المستخدمة فيه؛ حيث إضافة إلى الرسائل اللفظية المنتجة، ثمة خلال الكلام المنطوق إشارات وظواهر مرفقة، تسهم في إغناء دلالة هذه الرسائل، وفي تبيان مقاصد صاحبها وحالاته، من مثل الإشارات الحركية، والإيماءات، وتعابير الوجه، والظواهر الصوتية المرافقة كالصمت والتكرار، فيما غياب هذه الإشارات والظواهر عن التعبير الكتابي يجعله يستعيض عنها بتعزيز مستوى الوسيلة الوحيدة المتاحة له؛ أى الوسيلة اللغوية. ويظهر هذا التعزيز على صورة مزيد من الدقة النحوية والغنى المعجمي؛ بهدف الحصول على درجة عالية من التبليغ والإفهام(٥٤).

مقابل ذلك، هناك من ينتصف للتعبير الكتابي، اعتبارا من أن التعبير الشفاهي لا يتعدى حدود الذاكرة الآنية، على حين يعتمد الكتابي بدرجة أكبر على عمل الذاكرة بعيدة المدى؛ مما يوسع للنشاط الكتابي من نطاق قدراته في الجهد التحضيري أو الإعدادي للرسائل اللغوية؛ وذلك لما يتيحه عمل هذه الذاكرة من استحضار معد بصورة أفضل، خلال الأداء لطاقات الكفاية اللغوية، وهو ما عناه الدّلْجي حين ذكر أن: "في الكتابة استعانة على تشييع القوة النفسانية وضبطها عن التشتت"(٥٥).

وربما لهذا، وفي مواجهة العناية بالكلام على حساب الكتابة، صاغ الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا J.Derrida مصطلح (علم الكتابة) Grammatologie، كفعالية تقلب التدرج التقليدي، أو أفضلية الكلام على الكتابة. فبدلا من تصور الكتابة مشتقا طفيليا من التعبير المنطوق، يمكن أن يصور الكلام على أنه مشتق من الكتابة.

وينبه ديريدا أن جميع خصائص الكتابة، مثل غياب المتكلم، ومن ثم غياب وعيه، تضاف للمعنى، اعتبارا من أن الكتابة تهب نصها استعلاء وحرية عن المؤلف الأصلي، ومن ثم تمنحه مزيدا من إمكانات التفسير، وإعادة التفسير، بحكم قابليتها للانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات، وقدرتها على التنافذ من مرجع حاضر إلى آخر غائب، وتلك سمات خاصة بالكتابة، لا يمكن للكلام أن يمتلكها(٥٦).

لكن دراسة الكتابة لدية لا تعني استبدال الكتابة بالكلام، وإلا يكون استبدال مركز بآخر، وهو القائل برفض التمركز، إنما يحاول أن يؤسس لكتابة تقوم على الاختلاف، عن طريق كشف الاختلاف الدائم في الكتابة.

ذلك أن الجملة في علم الكتابة الذى يقترحه تتجاوز حالتها القديمة، من كونها حدثا ثانويا يأتي بعد الفعل، وليس له من وظيفة إلا أن يدل على النطق ويحيل إليه، إنها تتجاوز هذه الحال؛ لتلغي النطق وتحل محله، وبذلك تسبق حتى اللغة، وتكون نفسها توالدا ينتج عن النص؛ وبذا تدخل الكتابة في محاورة مع اللغة؛ فتظهر سابقة عليها ومتجاوزة لها، ومن ثم تستوعبها بوصفها خلفية لها، بدل كونها إفصاحا ثانويا متأخرا؛ بما يشي أن الكتابة لدى ديريدا هي "جوهر التعبير"، اعتبارا من أنها لا تشير إلى مجرد نقش المعنى بواسطة الحروف على بياض الصفحات، بل هي التي تكشف عن الاختلاف بين الألفاظ أو الكلمات المتقاربة أو المتشابهة في النطق، مع أن لها في الآن عينه مدلولات مختلفة.

ولأن ديريدا، وهو يقدم رؤيته، لا يلوذ بالتنظير وحده، بل يشفعه بالأمثلة أو الحالات، فإنه يورد كلمات فرنسية، متشابهة الصوت، مختلفة المعنى؛ كي تتسع رقعة الدهشة. والمثال الأشهر الذى يقدمه، هو اتفاق النطق في كلمتي: Différence و Différance، رغم اختلاف مدلوليهما: حيث الكلمة الأولى تعني الاختلاف، والثانية تعني التأجيل أو الإرجاء، أو الإخْلاف، لو شئنا أن نعدى من ديريدا، فننحي حرف التاء، وذاك التباس لا يمكن إدراكه إلا من خلال الكتابة.

وهكذا تتزاهى دراسة الكتابة عند ديريدا، مع إعادة النظر الجدية فى دورها، لا بوصفها غطاء للكلام المنطوق، إنما بحسبانها فعل اجتياز حدود النص. ولكن، ما جدوى تمسكه بالكتابة إلى هذا الحد؟

لأن العلامة المكتوبة، لديه، تتميز بأنها، أولا، يمكن أن تتكرر رغم غياب سياقها. وأنها، ثانيا، قادرة على تحطيم سياقها الحقيقى، كى تقرأ ضمن أنظمة سياقات جديدة بوصفها علامة فى خطابات أخرى. وأنها، ثالثا، تمثل فضاء للمعنى بوجهين: قابليتها للانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات، وقدرتها على الانتقال من مرجع حاضر إلى آخر[٥٧].

على أن الأمر لم يتوقف لدى ديريدا عند هذه الحيثيات، بل تعداها إلى اللعب بتدوين الكتابة، عن طريق عكس ترتيبها الأفقى التقليدى، إلى أعمدة رأسية متقابلة ومتقاطعة، يحل أحدها إزاء الأخرى فى نسق تصاعدى يكشف عن تفاوتها؛ فى محاولة منه لزيادة توضيح شروخها واختلافاتها، وهو ما جربه ذات مرة[٥٨].

ومع المايزة بين الشفاهى والكتابى، ثم موقف ثالث يراوح بينهما، يبدو فى تعامل علمى التاريخ والأنثروبولوجيا معهما، بوصفهما مصدرين للحصول على البيانات:

فالمؤرخ يعمد إلى استقصاء مادته العلمية وأخباره التاريخية من المصادر المتاحة له، وهى مصادر كثيرة تتوزع بين مصادر مباشرة، تتمثل فى نقل الخبر حيا عن طريق المشاركة فى الحدث أو مشاهدته أو الوقوف على آثاره، أو سماعه من ثقات توافرت فيهم شروط الضبط والعدالة، ونسبته إليهم، وذلك ما يطلق عليه المشافهة، وكذلك المصادر غير المباشرة كالمدونات المكتوبة، سواء المتخصصة، أو ذات الصلة، أو المساعدة من علوم ومعارف أخرى تثرى الرواية التاريخية، أو الوثائق والكتابات الأثرية والنقوش والعملات والمسكوكات[٥٩].

وفى الأنثروبولوجيا، هناك من المشتغلين بها من يرفض النصوص الصادرة من التراث الشفاهى؛ على أساس أنها حجج تتصل بالمصلحة الشخصية، مفضلين عليها المصادر المكتوبة، رغم أنها قد لا تكون أكثر حيدة أو موضوعية.

بهذا التوجه، درس جاك جودى J.Goody، على سبيل المثال، مجموعة من الثقافات الشفاهية المعاصرة، ومولد الثقافات المكتوبة فى بلاد ما بين النهرين ومصر؛ فأوضح أن الكتابة لا تقوم فقط بإعادة إنتاج التدفق الكلامى، ولكنها تسمح أيضا بتحليله، على اعتبار أن النص المكتوب نفسه يفرز معرفة أكثر حدة، اعتمادا على بناه اللغوية التركيبية والدلالية، وكذلك تلك المتعلقة بالأنواع المحددة[٦٠].

وخلاف ذلك، شدد أنثروبولوجيون آخرون على ما هو مروى، وينتقل مشافهة بالأساس، وهو ما نبه إليه بول رادين P.Radin، حين أولى الأهمية للروايات الشفاهية، رغم ما قد يتكبده الباحثون فى دراساتهم الميدانية، بحثا عن إخباريين Informants يستطيعون بواسطتهم جمع هذه الروايات[٦١].

*نموذج السيرة الشعبية:

ولعل المقام هنا لا يتسع لمزيد من التعرض المسهب حول معادلة الشفاهى والكتابى، بقدر ما يستلزم التصويب نحو نموذج تطبيقى لها، نجده فى السيرة الشعبية العربية، محاولة لاستجلاء هذه المعادلة عبرها، ولكن، لماذا السيرة الشعبية؟

من ناحية، لأنها صنف متميز من المأثور، يحوى تصورات الجماعة الشعبية العربية لأحداثها المتواترة، ومعتقداتها، وحكاياها عن مآثر أبطالها القدامى، وقصصها المضافة القائمة على أساس من أخبار عصورها السالفة التى تناقلتها عبر الأجيال[٦٢].

ومن ناحية ثانية، لأنها، أكثر من غيرها، كابدت عبر تناقلها تلك الإشكالية التى تطرحها العلاقة بين الشفاهى والمدون، بين تخلقها الشفاهى وتدوينها الكتابى.

يضاف إلى ذلك، ممارسة مستحدثة فى تناقلها، تقوم على تسويق مادتها التراثية، باختزالها إلى عوالم مصغرة Microcosmes، وتقديمها عبر أشرطة الكاسيت التى ملأت أسواق القاهرة مؤخرا.

ويتم ذلك، عبر اختزال مفرداتها، وانتقاء المثير والغريب منها، وتقديمها كطعوم فولكلورية نيئة، ينتفى منها الحضور المشترك بين الراوى ومتلقيه؛ بما يحول هذه المادة من موضوع تراثى Objet Traditionnel إلى موضوع استعمالى Objet Usuel، محقق لمصلحة أو منفعة آنية.

أولا: حدود أنثروبولوجية:

ومع تخلق السيرة ونموها شفاهيا، تمثل (المغازى) وهى الحروب التى خاضها الرسول، أولى السير الشعبية التى دونت، منذ بداية عهد الثقافة الإسلامية بتدوين الروايات الشفاهية فى مختلف ميادين المعرفة، وتوافر صحف الكتابة والمدونات، وتأسيس أول مصنع للورق فى بغداد عام (١٧٨) هجرية. أما السير الشعبية الأخرى، فلم تمر بمرحلة التدوين إلا فى الفترة الممتدة من القرن الحادى عشر إلى السادس عشر الميلادى (٦٣)، بعد أن بلغت مستوى من الاكتمال فى الأقطار العربية، التى كان الخطر الخارجي يتهددها، وبعد أن تبدلت وظيفتها الحيوية عبر الزمن، من وظيفة قبلية إلى وظيفة قومية، بفضل جهود إعادة إنتاجها.

ويرى عبد الحميد يونس أن تكامل هذه السير وتدوينها، إنما تم فى الديار المصرية بصفة عامة (٦٤)، وإن لم يحل هذا دون ظهورها فى بقية الأقطار العربية الأخرى كالحجاز والعراق والشام والسودان وتونس والمغرب. ورغم أن تدوين السيرة لم يؤثر على تواصلها الشفاهى فإنه امتد إلى خط الحدود الأنثروبولوجية بين تلقيها الشفاهى والكتابى؛ الأمر الذى أثمر تعدد الأشكال المعرفية لهذا التلقى:

(١) تمثل أول شكل له في تأثير المطبوع على تحديد مستوى الوعى بالسيرة؛ مما كان أدعى إلى تحجيم دائرة الإفادة منها، وهو ما عناه عبد الحميد يونس بقوله: "إن اعتماد السيرة على الكلمة المكتوبة أو المحفوظة في الطروس والأوراق، جعل دائرة الإفادة منها أضيق من أن تشمل الكيان الاجتماعى بأسره"(٦٥).

(٢) إن هذا التدوين كان أدعى كذلك إلى تهميش إبداعية السيرة؛ حيث بدا النص المدون يقف عازلا بإزاء هذه الإبداعية، لارتباط مؤسسة الطباعة عادة بالدولة وبثقافة الحضر، وإن لم تستطع كوابح الدمج والسيطرة والتمثل أن تمنعها من التناقل والاستمرار.

(٣) تميز تدوين السيرة باستحداث نوع جديد من العلاقة المعرفية مع متلقيها، تقوم على خلق نزوع Habitus جديد عنده، يتأسس، من الناحية النفسية والاجتماعية، على الانصياع والاقتناع بمصداقية الكلمة المكتوبة، المستمدة من تراث احترام الحرف، وهو ما يمكن أن يؤدى إلى الارتباط بسيكولوجية الانقياد إلى نزعات مجتمع الاستهلاك.

(٤) للنص المكتوب انعكاسات جمة على واقع المتلقين؛ حيث اعتباره أو التآلف معه، قد يؤدى بدوره إلى تحوير الشبكة المفاهيمية، والتصورات الوجدانية والقومية التى تترسب في منظومتهم المعرفية؛ فتعمل على سيادة ملتبسة لقابليات التجزئة، والتمفصل على قاعدة الفرد بدل قابلية التوحيد في الجماعة.

(٥) إن دخول السيرة إطار التدوين في عمومه، قد حمل شبهة ما يمكن أن يطلق عليه "الميل الاختزالى" لنصها، سواء تم ذلك على شكل قسمة جدلياته الحية أو إعادة صياغته، وهو ما أدى إلى تعديل في البنية الدالة للسيرة؛ كى تضحى مطابقة للنمط التدوينى.

(٦) وأخيرا، فإن التدوين بما تضمنه من صيغة "مؤسسية"، كان أدعى إلى تمهين Professionnalisation المشتغلين بالسيرة من المبدعين، واستتباعا إلى شح ابتداع الرواية الخاصة، ومهارات التعبير الحركى، والتطريز الصوتى، والخلق الآنى، وارتجال البدائل واستلهامها، إلى غير ذلك من أساليب أدائها الشفاهى، إضافة إلى أن هذا التمهين الناتج عن تقسيم حتمى للعمل بين المبدع والمدون والناشر والموزع، قد امتد إلى مجال "ضبط" وجدان الجماعة الشعبية، ممثلا في ضبط النص، وإحالته إلى مجرد "تقنية" تندس في إهابه رؤى دخيلة على هذا الوجدان.

وقد جرى تدوين هذه السيرة ونشرها في طبعات شعبية، تحمل سمات عصرها الطباعية واللغوية والأسلوبية، وتبتعد عن دور النشر الحكومية، ومؤثرات الأدب الرسمى، وهو ما يؤكده فاروق خورشيد، حين ذكر أن: "الضمير الأدبى قد نجا بهذه الأعمال بعيدا عن كتب الأدب، وعن كتب التاريخ التى تتحدث عن الأدب الرسمى، كأنما شاء أن يخفيها عن أنظار جلاديها في قلوب الناس وضمائرهم، وفى طبعات خاصة لا يعرفها أصحاب الأدب واللغة، وإنما يعرفها أصحاب الفن والتذوق"(٦٦).

على أن هذه الطبعات الشعبية لم تلتزم شروط الجمع والتدوين، وهو ما يتضح في عدم إشاراتها إلى المصدر الميدانى الذى امتاحت منه، إضافة إلى عدم تقيدها بشفاهية النص أساسا في تدوينها الكتابى، وقسمتها للسيرة إلى أجزاء أو حلقات أو فصول، لم تراع فيها أساسا نابعا من فنيتها؛ مما أدى إلى طمس معالم التضفير والتواصل والوحدة المتكاملة منها، وكلها أمور كانت أدعى إلى تفكيك ذاكرة السيرة، ولجم سيرورتها الإبداعية، وإن جاز القول إن التدوين في أحيان، وبحيثيات معينة، ينفتح على أكثر من مجرد أن يكون وسيطا تسجيليا لحفظ النص من الضياع، بل أداة جمالية تدخل في عملية تحليله ومكاشفة جيشانه البلاغى، وبخاصة ما يتصل بالنص العامى (ضبط علامات ترقيمه، وضع بعض الرموز الكتابية لعدد من أصواته...).

ثانيا: محاولات للاستلهام:

وبخلاف هذه الطبعات الشعبية، تبدت محاولات أخرى لتدوين السيرة، يمكن معاينتها عبر أساليب أربعة:

أولها ـ أسلوب إعادة الصياغة، وتمثله أعمال فاروق خورشيد، الذى يعتمد القيام بصياغة جديدة لمادة السيرة من مادة مدونة سلفا، بواسطة إعادة تشكيلها وترتيبها على هيئة جديدة، إن على مستوى اللغة أو الحدث أو الشخصيات أو النسق الدلالى الكلى، مستخدما، بتعبيره، الفن الروائى المعاصر في صوغ العمل نفسه، وما يتيحه هذا الفن من حرية في السرد، أو استعمال للحوار، أو استخدام للمونولوج الداخلى في جلاء معالم الشخصيات وربط الأحداث، "وقد كان مبررنا في هذا، أن السير قدمت في كل عصر بحسب فهم الراوى لروح العصر ونفسية المتلقين"(٦٧).

وثانيها ـ أسلوب التهذيب، ويعنى تقريب شاهد السيرة، بإدخال تعديلات عليه، وسيلة تربوية لتحقيق أغراض تعليمية، أو بتعبير الباحث التونسى محمد المرزوقى: "المساهمة في إحياء التراث الشعبى وإثراء مكتبته، بقصص تربى في قلوب النشء ونفوسهم صفات الرجولة والشهامة والبطولة وعزة النفس... بواسطة حذف ما في السير الشعبية من مبالغات لا يقبلها العقل، ومن أحداث لا تتماشى مع تقاليد العرب"(٦٨).

والأمر هنا يتعلق بحذف ألفاظ أو مواقف، بمثل محاولة المرزوقى، أو "تحديث" اللغة، بمثل محاولات حسن جوهر ومحمد أحمد برانق وأمين العطار لسيرة عنترة، أو اختيار مواقف وأحداث بعينها من الشاهد وترك الباقى، بمثل ما قام به طاهر الطناحى للسيرة نفسها، وركز فيها على "العناية بالحوادث الغرامية"، إضافة إلى أعمال أخرى لإبراهيم شعراوى وعمر أبى النصر وعبد

التواب يوسف، وكلها محاولات يتم نسج النص السيرى عبرها تحت ضغوط تضييقات أخلاقية؛ بما يجعلها أقرب إلى الكتابة التى تمارس الرقابة الذاتية على نفسها.

وثالثها ـ أسلوب التوفيق، ويتبدى في تقديم طرز ثابتة لشواهد السيرة، وتجميعها في طراز واحد Ur-type، من بين عشرات الروايات Variants الموجودة، دون مراعاة تمايزاتها الفكرية والجمالية، وتشكلات السياق التاريخى الاجتماعى الذى ظهرت فيه كل منها.

إن التجميع هنا يضحى هدفا في حد ذاته، لا وسيلة لتمييز التواصل فيما ينطوى عليه، وهو ما يتضح لدى الشاعر عبد الرحمن الأبنودى، بتجميعه لبعض من نصوص السيرة الهلالية، والخروج منها بصيغة واحدة ناجزة، دون التقيد بأصول جمع المادة الشعبية أو منهجيتها (٦٩).

أما رابع أساليب تدوين السيرة ـ فهو التلخيص، ومن أمثلته الدالة عمل عباس خضر (حمزة العرب)، وتناول فيها أجزاء من سيرة سابقة مدونة، قسمها فصولا، وأعطاها عناوين مفسرة، وقام باختصار أحداثها، مبرزا الجهد الذى قام به البطل حمزة لتجميع العرب ضد الفرس.

ويذكر الكاتب أن دوره تمثل في: "كتابتها والتصرف في صياغتها وبعض مضامينها؛ بحيث تخرج في صورة تلائم ذوق العصر"(٧٠). وقد اقتضاه هذا التلخيص. إسقاط كثير من الأحداث، وتضييق حلقات سلسلة المغامرات التى قام بها البطل، وإبدال ألفاظ ذات دلالات تاريخية بأخرى.

وقد يمكن القول إن هذه المحاولات التدوينية ساهمت في تقريب السيرة إلى قطاع من الجمهور، ورغم ذلك يتبقى أنه مهما بلغت فنية هذه المحاولات، فإن الفارق يظل واضحا بين إبداعية اكتناز الوجدان الشعبى للجماعة، وفردية التعبير لدى هؤلاء المدونين، بين المشافهة التى قامت عليها السيرة، بما تتضمنه من تعديلات وتعليقات وشروح ساهم فيها متلقوها، ونجازة تدوينها؛ بما يشى بعدم إسهامها في تقدم الوعى بالسيرة ما دامت لا تستند إلى دلالة جديدة مستكشفة في الواقع المتجدد للجماعة الشعبية.

ها نحن نتقدم في مساءلة إبداعية الشفاهى والكتابى، وإن ظلت للمسألة قرون أخرى يجدر الإمساك بها.

الهوامش:

(١) والتر أونج: الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، سلسلة (عالم المعرفة)، العدد (١٨٢)، فبراير ١٩٩٤، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ص ص ٥٥ ـ ٥٦.

(٢) اشتق مصطلح "الشامانية" Chamanism من أحد اللهجات الروسية التى تتكلم بها شعوب سيبيريا وشمال شرقى آسيا، وبخاصة قبائل التنجوس Tangus. وقد استخدم في القرن السابع عشر للتعبير عن الديانة الطورانية، التى تعتقد بوجود كهنة أو قديسين، أوتوا القدرة على تسخير الأرواح وسيطا لتحقيق بعض الأهداف أو الغايات الفردية أو الاجتماعية. واتسع استخدامه راهنا في الدراسات الإثنولوجية، وأضحى يمتلك دلالات اصطلاحية تدور جميعها في مجالات التنجيم والرؤيا الغيبية والطيرة وطرد الأرواح الشريرة والعلاج وإنزال المطر، إلى غير ذلك من الممارسات التى ينظر إليها على أنها ذات طبيعة سحرية، وهو ما حدا بميرسيا إلياد أن ينظر إلى هذا المصطلح باعتباره خبرة دينية في طورها الفج.

أما الشامان، فوجد لدى الإسكيمو وقبائل سيبيريا وهنود أمريكا الشمالية لمعالجة المرض وكشف المخبوء والسيطرة على الأحداث؛ أى بمعنى نمط عملى من السحرة، ممن يعتبرون أنفسهم حاملين لرسالة مكلفين بها، وصادرة عن عناصر البيئة المحيطة، كالنجوم والغمام والبرق. وغالبا ما تكون شهرة الشامان نتيجة نداء فوق طبيعى، يتجلى عبر لقاء مع أحد الأرواح التى تحميه، وتكون بينهما علاقة خاصة، ولابد أن يكون خبيرا بأحداث حالة الجذبة، والسيطرة الكاملة على مرضاه وهم في غيبوبة، وعلى صفته الفائقة للطبيعة، كعدم التأثر بالنار، ثم السر والرهبة اللذين يجوطان العلاج، واستخدام الصيغ الخاصة أو العبارات السرية المقدسة. وهو، في منطقة سيبيريا، بمثابة القسيس والحكيم والطبيب والمعلم والحارس لتراث الأجداد وصانع المعجزات والولى، مستعينا بقدرته على التحكم في القوى فوق الطبيعية، وجامعا بين فنون الغناء والموسيقى والقص والشعر.

وبعد أن كان المصطلح قاصرا على من يملك تلك القدرات بين شعوب شمال آسيا، أصبح يطلق الآن على كل من يقوم بتلك الوظائف بين الجماعات (البدائية) بعامة. إنه، وبتعبير إلياد، "أستاذ فنون النشوة أو الوجد المهجور". يراجع:

.Eliade, M. Le Chamanisme, Paris, Payot, 1968

(٣) كلود ليفي - شتراوس: "النجوع الرمزى" في (الأنثروبولوجيا البنيوية)، الجزء الأول، ترجمة مصطفى صالح، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٧٧، ص ص ٢٢١ - ٢٢٣.

(4) Lord, A. : The Singer of Tales, Cambridge, Harvard University Press, 1960, p.35.

(٥) أحمد عثمان: "التقنية الشفوية للمنشد الملحمى"، مجلة (الفنون الشعبية)، العدد (١٨)، يناير. فبراير. مارس ١٩٨٧، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ص ٣٦ - ٣٨.

(6) Turner, V. : From Ritual to Theater – The Human Seriousness of play, New York, 1982, p.9.

(٧) والتر أونج، مرجع سابق، ص٦٢.

(8) Finnegan, R.Oral Literature in Africa, Oxford, Clarendon press, 1970, pp. 11-12.

(٩) رولان بارت: النقد والحقيقة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مجلة (الكرمل)، عدد (١١)، ١٩٨٤، رام الله، ص٣٢.

(١٠) أبو حيان التوحيدى: مثالب الوزيرين، دمشق، دار الفكر، ١٩٩١، ص٢٧٤.

(١١) مبروك المناعى: "الإبداع في الأدب العربى"، من أعمال مؤتمر (المجتمع العربى والإبداع)، مدريد، ١٩٩٠، ص٩.

(12) Baudrillard, J. :L'Echange Symbolique et La Mort, Paris, Gallimard, 1976, pp. 121 - 122.

(13) Escarpit, R.L'écrit et la communication, Paris, PUF, Que sais-je?, 1973, p.17.

(14) Ricoeur, P.:Du Texte à l'Action – Essais d'Herméneutique, Paris, Seuil, 1986, p.53.

(15) Todorov, T.et Ducrot, O.Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, Paris, Seuil, 1979, p.196.

(١٦) رولان بارت، مرجع سابق ، ص٣٧.

(١٧) عبد الغفار مكاوى: جذور الاستبداد : قراءة في أدب قديم، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، سلسلة (عالم المعرفة)، العدد (١٩٢)، ديسمبر ١٩٩٤، ص٨٢.

(١٨) بسام بركة: "الكتابة في المنظار اللسانى"، مجلة (الفكر العربى المعاصر)، العدد (٤٤ - ٤٥)، ربيع ١٩٨٧، بيروت، مركز الإنماء القومى، ص٥٢.

(١٩) ملحمة قلقامش، حققها ونقلها إلى الإنجليزية: ن.ك. ساندرز، ترجمة: محمد نبيل نوفل وفاروق حافظ القاضى، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٠، ص٥١.

(20) Chassinat, E.: Le Mystére d'Osiris au mois de Khoiak, Le Caire, CCF, 1988, p.61.

(٢١) إخوان الصفا وخلان الوفا: رسائل إخوان الصفا (المجلد الثالث)، بيروت، دار صادر، ص١٤٣.

(22) Foucault, M.: Les mots et Les choses, Paris, Gallimard, 1981, p.51.

(٢٣) ياقوت الحموى، معجم الأدباء، الجزء الرابع، ص١٦١.

(24) Strauss, L.: La Persécution et l'Art d'Ecrire, Paris, Presses Pocket, 1989, p.58.

(25) Babb, L.: Redemptive Encounters – Three Modern styles in the Hindu Tradition, Berkeley, University of California press, 1986, p.39.

(26) Bizot, F.: Rämaker – L'amour symbolique de Rām et Seta, Paris, EFEO, Vol. 155, 1989, p.311.

(27) Ibid., p.321.

(28) Guest, J.S.: Survival among the kurds – A History of the Yezidis, London – New York, Kegan Paul International, 1987, p.9.

(٢٩)بجانب إشارة كلمة "كتاب" إلى القرآن الكريم، ينسمى به كتاب سيبويه الذى يوصف بأنـه "قرآن النحـو".
يراجع: أبو الطيب اللغوى: مراتب النحويين، تحقيق: محمد أبو الفضـل إبـراهيم، القـاهرة، البـابى الحلبـى، ١٩٧٤، ص١٠٦.
(٣٠) سورة البيّنة، الآية (٢).
(٣١) سورة العنكبوت، الآية (٤٨).
(٣٢) سورة الفرقان، الآية (٥).
(٣٣) سورة آل عمران، الآية (٢٠).
(٣٤) ديوان ذى الرمة، تقديم وتحقيق: عبد القدوس أبـى صـالح، دمشق، مطبوعـات مجمـع اللغـة العربيـة، ١٩٨٧، ص١١.
(٣٥) الإمام الشافعى، الرسالة، الفقرة (١١٨٤).
(٣٦) الإمام برهان الإسلام الزرنوجى: تعليم المتعلم، القاهرة، البابى الحلبى، دون تاريخ، ص٤٨.
(٣٧) صحيح مسلم بشرح النووى، القاهرة، المطبعة الأميرية، دون تاريخ.
(٣٨) يراجع على سبيل المثال: الإمام أحمد بن حنبل الشيبانى، القاهرة، البابى الحلبى، دون تاريخ.
(٣٩) صلاح فضل: بلاغة الخطـاب وعلـم الـنص، سلسـلة (عـالم المعرفـة)، العـدد (١٦٤)، الكويـت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ص٧٤.
(٤٠) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: رسائل الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمـد هـارون، القـاهرة، مكتبـة الخانجى، دون تاريخ، ص٤٢.
(41) Dubuisson, D.: L'Occident et la Religion, Mythes, Science et Idéologie, Paris, Editions Complexe, 1998, p.56.
(٤٢) تمثل ملحمتا الإلياذة والأوديسا أقدم ما وصل من الأدب الإغريقى؛ حيـث يـؤرخ لنشـأتهما بـالقرن الثالـث عشر أو الثانى عشر قبل الميلاد. وتتالف الإلياذة في صيغتها المدونة من خمسة عشر ألف وخمسمائة بيت شعرى، وتصور أحداث واحد وخمسين يوما من أيام السنة العاشرة والأخـيرة مـن حصـار طـروادة، علـى يـد الإغريـق أو الآخيين (الاسم القديم لسكان بلاد اليونان). وكلمة "إلياذة" ILLIADAS تعنى "قصة إليون" ILLION، وهـو اسـم من أسماء طروادة. أما الأوديسا فتتكون من أربعة وعشرين نشيدا، وتحكى عودة أوديسيوس مـن حـرب طـروادة، بعد انتهائها بعشر سنوات، وصراعه من أجل العـودة والـدفاع عـن ملكـه، وعـن وفـاء زوجتـه "بنيلـوب" لـه في غيبته، وتستغرق الحوادث التى تعرض لها ستة أسابيع.
ورغم التأثير الكاسح لهاتين الملحمتين، فقد ثارت حولهما مشكلة قديمة منذ عصر الإسكندرية وحتى اليـوم، مـع ارتياب عدد كبير من الباحثين في وحدتيهما، انطلاقا من تباينهما في الموضوع والمفهوم العام والسـمات والأسـلوب ونهايات الإعراب، على اعتبار أن الإلياذة تدور حول الحرب، وتقوم على وصف المعارك، وقيام مفهـوم البطولـة فيها على القوة الجسدية والقدرة العسكرية، في حين تدور الأوديسا حول السلم، وتحكى قصة مترابطة متسلسلة. كما أن مفهوم البطولة فيها يستند إلى القدرة الذهنية وحسن التصرف.
ويعد الباحث الألمانى إريك فولف E.Wolff أول من أعطى المعضلة أو المشـكلة الهومريـة طابعهـا الأكـاديمى عـام ١٧٩٥، حين شكك في وجود هوميروس أصلا، وفى نسبة الملحمتين إليه، ناهينا عـن اخـتلاف بـاحثين آخـرين حول اسمه، والفترة التى عاش فيها، والمدينة التى أقام بها. لمزيد من التفصيل، يراجع:
Jensen, M.S.: The Homeric Question and the Oral Formulaïc Theory, Copenhagen, Museum Tunsculnum press, 1980, pp. 9-11.
(٤٣) كارل جوستاف ف بونج: الإنسان ورموزه، ترجمة: سمير على، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٤، ص٤٧.
(44) Lévi-Strauss, C.:Mythologiques, Paris, Plon, 1984.
(45) Herzfled, M.:Ours Once More, Austin, 1981.
(46) Dëgh,L.: Folktales and Society, Bloomington, 1969.
(47) Dundes, A.: The Morphology of North American Indian Folktales, Helsinki, Folklore Fellows Communications, N.(195), 1964, p.431.
(48) Parry, M.(ed.): The making of Homeric verse, Oxford, Clarendon press, 1971, p.9.

(٤٩) نبيلة إبراهيم : الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، الرياض، دار المريخ، ١٩٨٥، ص ص ٢٧٥ - ٢٧٨.

(٥٠) والتر أونج: مرجع سابق، ص ص ١٢٨ - ١٢٩.

(51) Parry, M.op.cit., p.261.

(٥٢) ف.دى سوسير: فصول في علم اللغة العام، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٥، ص ص ٥٠ - ٥١.

(53) Foucault, M.op.,cit.51.

(٥٤) حاول الجاحظ في رسالته (ذم أخلاق الكتاب) تأصيل الشفاهى في الفكر العربى، دينيا وتاريخيا واجتماعيا، وذلك حين طالب بإلغاء أهمية الكتابة، والدعوة إلى تبنى الشفاهى. يراجع : الجاحظ، مصدر سابق، ص ص ١٨٩ - ١٩٠.

(٥٥) أحمد بن على الدلجي: الفلاكة والمفلوكون، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة (الذخائر)، العدد (١٠٥)، ٢٠٠٣، ص٣٩.

(٥٦) جاك ديريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨، ص١٠٧.

(57) Derrida, J.: Da la Grammatologie, Paris, Minuit, p.103.

(58) Derrida, J.: Glas, Paris, Galilée, 1974, p.75.

(59) Ritchie, D.: Doing Oral History, New York, 1995, p.63.

(60) Goody, J.: The Domestication of the savage Mind, Cambridge university press, 1977, p.88.

(61) Radin, P.: African Folktales Bollingers Series, New York, Princeton universty press, 1970, pp. 11-12.

(٦٢) محمد حافظ دياب: إبداعية الأداء في السيرة الشعبية (الجزء الأول)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، رقم (٧)، يوليو ١٩٩٦، ص٢٨.

(٦٣) أحمد رشدى صالح: فنون الأدب الشعبى (الجزء الثانى)، القاهرة، دار الفكر، ١٩٥٦، ص ص ٤١ - ٤٢.

(٦٤) عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، سلسلة (المكتبة الثقافية)، العدد (٢٠٠)، القاهرة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٨، ص٦١.

(٦٥) عبد الحميد يونس: الهلالية في التاريخ والأدب الشعبى، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٨، ص١١.

(٦٦) فاروق خورشيد: أضواء على السير الشعبية، سلسلة (المكتبة الثقافية)، العدد (١٠١)، القاهرة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٤، ص٤.

(٦٧) فاروق خورشيد: سيف بن ذى يزن، القاهرة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، يناير ١٩٦٧، ص ص ٢٠ - ٢١.

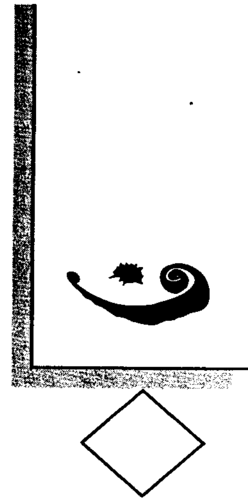
(٦٨) محمد المرزوقى: الجازية الهلالية، تونس، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٨، ص ص ٧ - ٨.

(٦٩) عبد الرحمن الأبنودى: السيرة الهلالية، القاهرة، مؤسسة أخبار اليوم، كتاب اليوم، ١٩٨٨.

(٧٠) عباس خضر: حمزة العرب، القاهرة، ١٩٧٣، ص٥.

الابستمولوجية للبنيوية

- قراءة في الأصول المعرفية -



عبد الغني بارة

يرتكز عمل الباحث في هذه الدراسة حول قضيّة أثارت الكثير من الجدل بين أهل الدراية من العلماء في مجال النّقد، ويتعلّق الأمر بأصول "النّظرية البنيوية"، فالبعض يرى بأنّ "البنيوية" منهج في المعاينة وطريقة في الرؤية، وهي وليدة الدراسات اللّسانية التي صعد نجمها في القرن العشرين على يد العالم السويسري "دي سوسير"، وينفي عنها صفة المذهبية، أو كونها حركة فكرية أو فلسفية. أمّا البعض الآخر، فيعتقد بأنّ "البنيوية" ذات جذور فلسفية، تعود - فيما تعود - إلى "الفلسفة الكانطية"، لكن دون ذات متعالية.

انطلاقًا من هذه الرؤية تجد هذه الدراسة مكانها، في محاولة للوقوف عند معالم هذه القضية/ الإشكالية، متّخذة من "النّقد الحواري" منهجًا ومُعينًا في رحلة البحث عن أصول "النظرية البنيوية"، لأنّ من خصوصيات هذا المنهج، النّبش والحفر في الخلفيات المعرفية التي أسهمت في ميلاد أي مشروع مهما كانت أصوله . . .

وإذا كانت البنيوية تعدّ أهم المنهجيات الأساسية التي نهضت على الجهود اللّغوية الحداثية، فإنّ هذا الامتياز للسانيات الحديثة، وفضلها في تنظيم مناهج التحليل وبلورتها، لا ينسينا أبدًا، البحث في الأصول الفلسفية لها [1].

أوّلاً : البنيوية بين المنهج والفلسفة :

قبل أن ينطلق البحث في رحلته الاستكشافية لسبر أغوار هذه القضية/ الإشكالية، يحسن به أن يوضّح بعض المفاهيم يحسبها علامات طريق بارزة في مشروع الرّحلة، كما يعتقد أنّ الوقوف عندها قد يزيل بعض اللّبس عمّا قد يدور في ذهن القارئ حول ظروف الرّحلة، وما يُظَنّ أنّه غامض، إذ كثيرًا ما يجد المتتبّع للحركة النّقدية في البيئة الغربية والعربية المعاصرة نوعًا من التخوّف لدى أهل الدراية حيال المشاريع التي تركز عملها على استكناه الجذور الفلسفية التي تقف وراء الاتجاهات النّقدية.

فهذا المفكّر "ميشال فوكو"، يقول : ليست البنيوية - كما نعلم - فلسفة، إنّما يمكن أن تُربط بفلسفات مختلفة. فقد ربط ليفي شتراوس بوضوح منهجية البنيوية بفلسفة مادّية الطابع، وعلى عكس ذلك، قام "جيرو" بربط طريقته الشخصية في التحليل البنيوي بفلسفة مثالية، في حين

يستعمل ألتوسير/ Althusser/ مفاهيم التحليل البنيوي داخل فلسفة من الواضح أنّها ماركسية الاتجاه . لهذا لا أعتقد أنّ بإمكاننا إثبات وجود رابط وحيد وحتمي بين البنيوية والفلسفة [٢] .
غير أنّه يعود وينفي أن تكون البنيوية مجرّد منهج، بل إنّ الأمر، والقول لفوكو، يبدو صعبًا، إذ يقول : . . . يبدو لي أنّنا لا نستطيع بحقّ تحديد البنيوية كمنهج، ذلك لأنّه من الصعب جدًا، ملاحظة وجه الشبه بين الطريقة البنيوية لتحليل القصص الشعبية عند بروب وبين طريقة تحليل الفنون الأدبية عند فرايد بأمريكا وبين تحليل الأساطير عند ليفي شتراوس [٣] .

إذًا، وتأسيسًا على هذه النظرة، يمكن القول، إنّ البنيوية لا يمكن أن تستقيم منهجًا له أسسه وآلياته، إذ أثبتَ التحليل لدى بروب وفرايد وشتراوس تباين النتائج، الأمر الذي يجعل البنيوية لا تعدو أن تكون مجرّد محاولة لقراءة النّصوص، قد تكون صحيحة إلى حين، لأنّها وإنْ كانت في البدء منهجًا أو طريقةً في التّفكير، فهي الآن ارتبطت بعالم اللّغة، أي بالنّصوص/ الآثار، أو كما يصطلح عليه فوكو "الركام الثقافي"، أي تلك الآثار والعلامات التي تركتها الإنسانية في القديم . ولعلّ هذا ما دفع فوكو إلى القول : كانت البنيوية في بادئ الأمر منهجًا . نفذت إلى هذا الموضوع الجديد وإلى هذه الشريحة وهذا الحقل الابستمولوجي الجديد الذي أطلق عليه اسم ديكسولوجيا[٥] الكيفي . . . ومنذ تكوّن الموضوع الجديد لم يعد بإمكان تعريف البنيوية ببساطة بأنّها منهج . . . لقد بلغت البنيوية النّقطة التي يتعيّن عليها أن تتنحّى تلقائيًا وتزول كمنهج، حتى تعترف، بالعودة إلى ذاتها [٤] .

هذا الانتقال للبنيوية، من كونها منهجًا للمعاينة إلى الانغلاق على نفسها، يعبّر عن مدى التناقض الذي يحمله الفكر الغربي في أعماقه، أو قل هو انغلاق للعقل الغربي وتمركزه حول ذاته، فهو لا يؤمن بغير مرجعيته الفكرية ـ التي ورثها من الإغريق قديمًا إلى أوروبا حديثًا ـ مرشدًا ومعينًا في البحث، هو العقل الذي لا يكاد يقف عند منهج في التّفكير إلاّ أعلن الثورة عليه، وأزاحته معلنًا ميلاد مشروع بديل . وهو، إذ يفعل ذلك، يروم المحافظة على ديمومته ومركزيته، وما البنيوية، والأمر كذلك، إلاّ جزء من أجزاء المعادلة، يُتوسّل بها، في البدء، كمنهج للاكتشاف وطريقة في البحث والمعاينة، ثمّ تُزاح، بل إنّها تعلن بنفسها عن البديل، أي تخرجه من عباءتها ليكون حضوره سبب غيابها وتواريها إلى غير رجعة، جريًا على سنن الطبيعة . وهو ما تحقّق فعلاً في نهاية السيتينيات، إذ أعلن أنصار البنيوية، و"فوكو"، أحدهم، الثورة عليها، ليفتحوا الباب أمام استراتيجية التّفكيك ونظرية التلقي . . .

كما نجد كمال أبو ديب، في مقدّمة عرضه للمنهج الذي سيتوسّل به في مقاربة الشّعر، ينفي أن تكون البنيوية فلسفةً ؛ إذ يقول : ليست البنيوية فلسفة ؛ لكنّها طريقة في الرّؤية ومنهج في معاينة الوجود [٥]. ويستبعد صلاح فضل صفة المذهبية والطابع الفلسفي عن الاتجاه البنيوي، ردًّا على من يعتقد ذلك، فيقول : وقد يصف بعضهم هذا المذهب بأنّه علمي دقيق . وقد يصفه البعض الآخر بأنّه فلسفي لاشتماله على نظرية منتظمة عن الإنسان والعالم تنير بشكل جذري مشاكله المرهقة، إلاّ أنّ زعماء النّظرية أنفسهم يؤكدون أنّ البنائية ليست مدرسة مذهبية ولا حركة فكرية ولا ينبغي حصرها في مجرّد نزعة علمية بحتة [٦] .

وغير بعيد عن هذا الشّطط المعرفي يذهب فاضل ثامر المذهبَ نفسَه، فيقول : إنّ البنيوية بوصفها منهجًا حديثًا له ملامحه الواضحة والمتكاملة في الفكر الحديث قد تبلورت من الحوار مع نظرية سابقة، ومع علم أو مجموعة علوم مستقرّة، كاللّسانيات والأنثروبولوجيا وعلم النّفس مثلاً لكنّها ظلّت من النّاحية الأخرى أداةً للنّظر والتناول والتّحليل ولم تتحوّل إلى نظرية أو علم أو فلسفة أو ابستمولوجيا أو شيء آخر [٧]. كما هو الحال أيضا عند سعيد الغانمي ؛ إذ يقول : وهذا ما يجعل من البنيوية منهجًا لا فلسفةً، وطريقةً وليس إيديولوجيا [٨] .

ولم يكتفِ بهذا القول وحسب، بل خصّص نهاية حديثه لمحاورة فؤاد زكريا. هذا الأخير يقرّ بالأصل الفلسفي للاتجاه البنيوي، بل يذهب إلى حدّ ربطه بالفلسفة الكانطية، إنّ البنائية كانت لها جذور فلسفية أقدم كثيرًا من العصر الذي ظهرت فيه ـ وأهم هذه الجذور في اعتقادي، هو فلسفة كانت، فالبنيوية ـ مثل فلسفة كانت ـ تبحث عن الأساس الشّامل اللاّزماني، الذي ترتكز عليه مظاهر التّجربة، وتؤكّد وجود نسق أساسي ترتكز عليه كل المظاهر الخارجية للتّاريخ (٩).

ولا يخفي فؤاد زكريا مدى إصراره على دعواه هذه ؛ إذ كيف لا يكون ذلك كذلك وعنوان كتابه: "الجذور الفلسفية للبنائية". وردًا على هذا، يحاول سعيد الغانمي إزالة اللّبس عمّا يمكن تسميته "الجذور الفلسفية"، و"المعنى الفلسفي"؛ فالجذور، والقول للغانمي، تعني الأصول(١٠)، أي أنّ بنيوية شتراوس وفوكو لا يستقيم لها وجود إلاّ في أصل فلسفي يقف وراء بروزها واكتمالها منهجًا نقديًا في القرن العشرين. وهذا يتنافى وما أقرّه المشتغلون بالدّرس النّقدي، من أنّ البنيوية ظهرت إلى الوجود كردّ فعل لصعود نجم الدّراسات اللّغوية على يد العالم السويسري فردينان دي سوسير، وليس نتيجة لمذهب كانط الفلسفي. إذ كيف يكون ذلك كذلك والفلسفة الكانطية بقيت متداوَلة في الفكر الفلسفي زهاء القرنين، ولم تثمر بنيوية خالصة.

قد يكون لائقًا القولُ إنّ البنيوية ـ كمنهج وطريقة في البحث ـ يمكن استغلالها في الفكر الفلسفي، وهذا ما يجده الدّارس ـ حقيقة ـ عند ميشال فوكو، وليفي شتراوس، وألتوسير؛ فالأوّل وظّفها في حفرياته عن الأسس التي يرتكز عليها الفكر الغربي، وعند تقسيمه الفكر الغربي في مسيرته إلى مراحل ثلاث: (العصر الكلاسيكي، عصر النّهضة، العصر الحديث)، كان يقف عند كلّ مرحلة، مستكنهًا الأسس المعرفية التي قامت عليها، بغضّ النّظر عن المرحلة التي كانت قبلها، أو جاءت بعدها... أمّا الثّاني، فقد استغلّها في بحثه عن الشعوب البدائية، أمّا الثّالث، فحاول أنْ يجدّد بها الفكر الماركسي، متجاوزًا إيّاه إلى ما يمكن تسميته "ما بعد الماركسية".

وإلى الرّأي نفسه ذهب سارتر، رائد الوجودية الفرنسية في بداية ظهور معالم البنيوية في بداية السّتينيات، وجاء كلامه عن هذا الاتجاه كردّ فعل للسرعة التي راجت بها البنيوية في فرنسا، وعندما سئل عمّا إذا كان يرفض البنيوية ككلّ، أجاب بأنّه يتفهّم وضع البنيوية ويتقبّله متى بقيت في حدود المنهج، أمّا إذا تخطّت ذلك، فإنّها تخطّت حدود شرعيتها، فالبنيات لا توجد من عدم، وإنّما هناك من أوجدها ألا وهو الإنسان، إذ كيف يمكن القول بثبات البنى مادام الإنسان يخلقها باستمرار؟ (١١).

إذًا، وانطلاقًا من هذه الشّهادات، لا يمكن للباحث أن يقرّ بوجود أصول فلسفية للحداثة الغربية، فيكون ما يدّعيه هذا البحث مجرّد سفسطة لا فائدة ترجى منه. تُرى هل يسلّم الباحث بما أقرّه أهل الذّكر من النقّاد ؛ فيكتفي بشهادتهم ويلغي بذلك رحلته وهو على أهبة الانطلاق؟ أم إنّه يسلّم مع فؤاد زكريا بوجود أساس فلسفي تستند عليه البنيوية، أحد أبرز عناوين الحداثة الغربية، وأكثرها تداولاً في المشاريع النقدية ؟

إنّ منهج النّقد الحواري، الذي اتخذه البحث دليلاً له في رحلته الاستكشافية، يجعله يؤمن بلغة الحفر والتّنقيب في ما يروج من أقاويل وشهادات حول هذه القضية. قد يقول قائل ربّما يتعلّق الأمر بالبنيوية دون غيرها من المشاريع النّقدية الحداثية، كنظرية التلقّي، واستراتيجية التّفكيك، مثلاً، فيبقى ورود الأساس الفلسفي للحداثة الغربية مشروعًا قائمًا. إذا تمّ التّسليم بهذا القول، فهذا يعني أنّ المشاريع النّقدية (البنيوية، استراتيجية التّفكيك، نظرية التلقّي...) نشأت مبتورة الصلة عن بعضها البعض، وهذا ما لا يقول به النقّاد، بل إنّ قوله هذا ينفي ما تقرّه سنن الطبيعة ؛ من أنّ المشروع النّقدي يخرج إلى الوجود كنتيجة طبيعية لتراجع المشروع السّائد،

الذي يتوارى معلنًا أحقية المشروع البديل، بل إنّ البعض يقول إنّ الجديد ينشأ في كنف القديم ويخرج من عباءته، لكن لكي يؤسّس شرعية وجوده عليه أن ينفي من كان له فضل وجوده، فيستقيم بذلك مشروعًا متكاملاً .

هذا ما يجعل أمر التّسليم بالأساس الفلسفي واقعًا يفرضه المُعطى التّاريخي لنشوء المشاريع النّقدية الحداثية في الغرب . كما أنّ الوقوف عند حقيقة ما يقوله فؤاد زكريا يُفضي بالباحث إلى الإقرار بوجود جذور فلسفية كان لها الفضل في ولادة هذه المشاريع النّقدية، بما فيها البنيوية، في القرن العشرين . وبالرّجوع إلى ما يقرّه فؤاد زكريا ومن يجاريه في دعواه، يتبيّن أنّ المقصود بالجذور الفلسفية إنّما يُقصَد به المناخ الفكري الذي سبق ظهور البنيوية، والذي يُعزى إليه فضل المساهمة في تهيئة الأجواء لميلاد هذا المشروع .

إنّ الذي لا يمكن نكرانه، هو أنّ البنيوية بوصفها مشروع في خطاب نقد الحداثة الغربية . وإنْ ولد نتيجة لكشوفات اللّسانيات الحديثة في القرن العشرين، فإنّ المحجوب في هذا القول هو أنّها جاءت كتطوّر طبيعي لنتاج فكري يعود إلى نهاية القرن السّادس عشر، أي بدْءًا من الفلسفة التجريبية على يد"لوك"، و"هيوم"، مرورًا إلى الفلسفة العقلية (المثالية) على يد"كانط" و"هيغل"، و"ديكارت"، وصولاً إلى الفلسفة الظاهراتية عند "نيتشه" و"هوسرل" و"هيدغر". بل إنّ الفيلسوف التّفكيكي "جاك دريدا" أرجع أصول الحداثة الغربية إلى "أفلاطون"، و"أرسطو"، حيث يعود صراع ثنائية الدّاخل/ الخارج ؛ بين من يرى الحقيقة (المعنى) موجودة في الخارج (الطبيعة)، وبين من يراها قارّة في العقل كمركز للمعرفة والإدراك . كما أنّ هذا التّسليم لم ينشأ من فراغ، بل إنّ ربط فؤاد زكريا للبنيوية بفلسفة "كانط" له ما يبرّره، وهو تأسيس كانط لفلسفته العقلية (المثالية) على أساس مبدأ النّسق، إلاّ أنّه اتّكأ على العقل كمركز أو نسق للمعرفة، في حين أنّ البنيوية استندت على اللّغة .

كما أنّ هذا الرّبط بين البنيوية والفلسفة الكانطية من صنع الباحثين الغربيين أنفسهم، فهو يرجع إلى الفيلسوف الفرنسي بول ريكور، الذي قال عن البنيوية، هي كانتية دون ذات متعالية . لأنّ قوام هذه الفلسفة أنّها تجعل من النّموذج اللّغوي نموذجًا مطلقًا بعد أن عمّمته شيئًا فشيئًا . (١٢) وفي موضع آخر يحاول "بول ريكور" التمييز بين ما يسميّه "البنيوية الفلسفية"و"الألسنية البنيوية"، إذ يقول : نميّز هنا البنيوية الفلسفية عن الألسنية البنيوية والتي عرضنا مبادئها في إطار التّفكير الابستمولوجي حول العلم الألسني . لا شكّ أنّ البنيوية الفلسفية تنطلق من هذا التّفكير ولكنّها تضيف أطروحة حول الواقع الذي لم يعد يشكّل أطروحة عند الألسنية، بل أطروحة عند الفلاسفة (١٣) .

إنّ هذا الرأي يجعل البنيوية منهجًا يتوسّل به الفيلسوف وكذا عالم اللّسانيات، الأوّل في دراسة العالم/ الواقع، والثاني في دراسة اللّغة، غير أن البنيوية الفلسفية أسبق في الظهور، لارتباطها بمشروع الحقيقة في الفلسفة قبل ظهور اللّسانيات في القرن العشرين، كمشروع يهدف إلى تخليص اللّغة من الدراسات التاريخية (التعاقبية) . كما أنّ جعل ريكور صفة الفلسفية للبنيوية، وصفة البنيوية للألسنية، يؤكّد المعنى الفلسفي للبنيوية، بخلاف اللّسانيات، التي لجأت إلى البنيوية كمنهج ليخلصها من الدراسة التعاقبية التي أرهقت الدّرس اللّساني وجعلته حبيس الأحكام المعيارية القيمية .

كما يجعل هذا الوصفُ البنيويةَ مستقلّة عن كلّ منهما، ولعلّ هذا ما جعل "فوكو" ـ فيما تمّ ذكره في غير هذا الموضع ـ يقول، بأنّ البنيوية، وإنْ أسهمت في ميلاد الصرامة الموضوعية والدراسة الدّاخلية للآثار، فإنّه قد آن لها أن تتوارى وتنغلق على نفسها لمراجعة أسسها وآلياتها، حتّى تصحّح مسارها، وتتنحّى عنها صفة المنهج، الذي يجعلها حبيسة رؤية جدانوفية شوفينية،

لا تؤمن بغير الصرامة واليقينية . وهو ما يفسّر خروج استراتيجية التّفكيك من رحم البنيوية كمولود جديد يهدف إلى تصحيح مسارها، وإعادة الحياة لها بفتح لا نهائية الدلالة، والدعوة إلى الشك والعدمية كبداية لمرحلة تشكيل أسئلة جديدة لإجابات مؤجلة . . .

هكذا، وعلى هذا الأساس، بات من الواضح بأنّه ليس من السّهل على أيّ كان، وتحت أيّ مسوّغ أو منهج بحث، أن يتجاهل وجود خلفيات معرفية (فلسفية) يتّكئ عليها المشروع البنيوي . وما ينبغي للباحث عمله، والحال هذه، هو محاولة النّبش في هذه الخلفيات حتّى يتسنّى له الوقوف على المناخ الفكري الذي احتضن هذا المولود قبل أن يلفظه في شكل مشاريع نقدية، قيل عنها إنّها مناهج لمقاربة النّصوص، وليست إيديولوجيا، أو فلسفة .

وتأكيدًا لمأرب هذه القراءة، فإنّ المسعى المتوخّى من وراء هذه الرّحلة، هو الوصول إلى نتيجة مؤدّاها، أنّ البنيوية، أبرز المناهج النّقدية الغربية، وإنْ بدت للناظر فاتنة مغرية لما تتمتّع به من قدرة الإغراء والغواية من خلال ما تطرح من آليات بحث وإجراءات مقاربة للنّاقد الغريب عنها، فهي قاتلة للجانب الشّعوري الإنساني، الذي اعتاد النّاقد عليه في دراسة النصوص، شأنها في ذلك شأن الأوراق الاصطناعية التي يزيَّن بها الغصن العاري، مغرية كلّ ناظر إليها، لكن ما إن يتقرّب منها حتّى يتكشّف له من حقيقتها ما أخفاه بعدُه عنها .

باختصار، هي الوجه الآخر للغرب/ المركز، الذي يرى في نفسه أصلاً للحضارة الإنسانية، ومركزًا يشعّ بالمعرفة بمختلف صنوفها، وعداه، أي الشّرق، هامش وأطراف، بل عدم، لا بقاء له إلاّ إذا نهل من فيض عطائه، وكريم فضله . وليس هذا وحسب، فما يدّعيه أنصار المشروع الحداثي في نسخته الغربية، من علمنة للاتجاهات النّقدية عندما جعلوها الوريث الشّرعي لنتائج الفلسفة التجريبية والعقلية، ليس سوى حجب وتغليف للسلطة الدّينية (المسيحية/ اليهودية)، التي ادّعوا أنّهم ثاروا عليها في نهاية القرن السّادس عشر، وأظهروا العداء لها ؛ إذ المستتر وراء مقولاتهم، أنّ المؤسسة الدّينية هي الأب الرّوحي الذي يُعزى إليه فضل التأسيس للمصطلحات النّقدية للحداثة الغربية .

وهذا التّرحيب بالوجودية والإعراض عن البنيوية، يدفع إلى التّساؤل عن الفروق الموجودة بين البنيوية والوجودية . ففلسفة سارتر، فلسفة اختيار، فلسفة حرّية، فلسفة إنسانية تاريخية أمّا البنيوية ففلسفة لاإنسانية، لا تاريخية، لا دور للذّات في إطارها، أي فلسفة إكراه يمارسه النّسق أو النّظام الضّابط للبنية [١٤] . فهذا الاختلاف يعبّر عن الصّراع الحادّ الذي ساد فرنسا في النّصف الثّاني من القرن العشرين بين سارتر ممثّلاً للوجودية وفوكو حامل لواء البنيوية ؛ إذ بعد صدور كتاب فوكو (الكلمات والأشياء) سنة ١٩٦٦، الذي أثار ضجّة في الفكر الغربي، جاء ردّ سارتر عنيفًا، متّهمًا صاحبه بخدمة البرجوازية، مادام أنّ النّسق الذي يؤسس البنيوية يبقى ثابتًا ثبات النّسق الاجتماعي الذي تدعو إليه البرجوازية الرأسمالية خلافًا للتاريخية الماركسية، التي تقوم على الجدلية والصراع بين القوى الاقتصادية . وهذا ما جعل سارتر ـ كما سلف ذكره ـ ينفي إمكانية أن تكون البنيوية فلسفة أو مذهبًا أو عقيدة، وإذا قدّر لها أن تكون مذهبًا فهي ذات نزعة علمية Scientisme تؤمن بالنّموذج اللّغوي أو الرّياضي الواحد وتسعى إلى فرضه فرضًا على الذّهن البشري فتأتي تفسيراته وتعليلاته أحادية الجانب، متعصّبة إلى أبعد حدّ [١٥] .

وصعود نجم البنيوية في فرنسا، والقول لإديث كرزويل، لم ينشأ من فراغ، وإنّما كان نتيجة تراجع مدّ وجودية سارتر في نهاية الخمسينيات، فهذه الأخيرة كانت فاعلة في فترة الاحتلال النّازي لفرنسا في الأربعينيات، بدعوتها إلى حق الفرد الفرنسي في الحرّية، لكنّها بدأت في التراجع بعد الاستقلال، وتحديدًا، عندما اجتاحت الدبّابات الرّوسية المدن المجرية سنة ١٩٥٦، والتزم سارتر الصمت إزاء هذه الجريمة التي ارتكبت في حقّ الإنسان، الذي ناضل من

أجل حرّيته، أضف إلى ذلك إفراطها في تأكيد الحرّية الذّاتية، فكان ذلك إيذانًا بتقدّم مشروع نقدي بديل إلى مسرح الأحداث يقلّل من هذه الحرية، فكانت البنيوية[١٦].

فالفكر الفلسفي الغربي كان بمثابة الرّحم الذي تخلّق فيه الجنين - مشروع الحداثة النّقدية - نطفة فعلقة فمولودًا راسيًا. لذا فلم يكن المشروع البنيوي في القرن العشرين إلاّ ابنًا بارًّا للمناخ الثّقافي الفكري الذي تربّى فيه، فأنّى له، والحال هذه، أن يتنكّر لأصله أو يكون ولدًا عاقًا لمن احتضنه ورعاه حتّى شبّ واكتهل.

ثانيًا: التّحوّلات الفكرية الكبرى المصاحبة للحداثة الغربية:

١ - العلم التّجريبي والتّفسير الخارجي (المادّي):

إنّ الحديث عن العلم التّجريبي في الفكر الفلسفي الغربي، هو المحطّة الأولى التي تنطلق منها رحلة البحث. فهي عود إلى نهاية القرن السّادس عشر، حيث انتهى العصر الوسطوي، عصر الظلام كما يسمّيه الغربيون؛ إذ فيه بدأ قهر الإنسان / المفكّر من قبل الكنيسة التي كانت تصادر كلّ ما يتّصل بالتّفكير العلمي، جاعلة من الأساطير والخرافات أساس التّفكير، والمصدر الذي يجب اتّباعه في تفسير الحقائق.

يعدّ كلّ من فرانسيس بيكون (١٥٦١ - ١٦٢٦)، وغاليليو (١٥٦٤ - ١٦٤٢)، وجون لوك (١٦٣٢ - ١٧٠٤)، ودافيد هيوم (١٧١١ - ١٧٧٦) من العلماء الذين ارتبط اسمهم بالفلسفة التّجريبية، لما لهم من كبير فضل على المجتمع الغربي آنئذ؛ إذ تمكّنوا من دحض أباطيل الكنيسة وترّهاتها القائمة على التفسير الأسطوري اللاّهوتي للطبيعة. لقد أصبحت الطبيعة كتابًا مفتوحًا، بل كتاب الكتب الذي سيحلّ محلّ الكتاب المقدّس، فغدت، والحال هذه، أشكالاً هندسية وحسابية يمكن الوقوف بوساطة التّجربة والملاحظة عند عناصرها الجزئية وعلاقاتها الدّاخلية، لقد أصبحت الطبيعة امتدادًا متجانس العناصر لا فرق ولا تميّز بين مكوّناتها ولا تخضع لتراتب أنطولوجي كما كان في الفكر القديم والفكر الوسطوي. فالمكان عبارة عن وحدات أو نقط متجانسة، والزّمان بدوره آنات متجانسة، ممّا مهّد لقبول التصوّر الرّياضي الميكانيكي للطّبيعة [١٧].

وقد استطاع بيكون أن يدخل الاستدلال الرّياضي حقل الدراسات التّجريبية؛ على اعتبار أنّ الرّياضيات، وهي فن البرهان، تجعل الحكم على الشيء منطقيًا يخضع للاستدلال والبرهان، إلاّ أنّها، والقول لبيكون، قاصرة في الوصول إلى اليقين الذي يثلج الصدر، لأنّها لا تتبّع جزئيات الأشياء، هذا ما يدعو إلى استكمال هذا القصور بإدخال التجربة والملاحظة مع الرّياضيات، فيكتمل العلم وقتها ويصبح تجريبيًا؛ بالاستدلال الذي يقدّم النتائج، وبالتجربة لإثبات صحّة هذا الاستدلال[١٨].

أمّا غاليليو فيعدّه الباحثون الشخصية الرّئيسة في مسرح الثورة العلمية؛ إذ استطاع بنقده لمن سبقه أن يصل إلى تطوير العلم التجريبي، ليس لنظرائه في الميدان وحسب، بل وصل إلى أرسطو صاحب المنطق، نافيًا أن يكون المنطق الأرسطي أداةً صالحة للكشف العلمي، لأنّه منطق قياسي يبني صحّة النتائج انطلاقًا من صدق الفروض في المقدّمات. فقد أضحى العلم التّجريبي معه بحثًا في جزئيات المادة بطريقة ميكانيكية قوامها الدّقة والملاحظة.

واللافت للانتباه، وهو ما يجعل العلم التجريبي ممهّدًا للدراسات النقدية الموضوعية (البنيوية)، أنّ غاليليو أبعد كل العوامل الخارجة عن العلم، والابتعاد عن الفروض والتعميمات، والتركيز فقط على العلاقات الدّاخلية للجزئيات المكوّنة للمادّة؛ إذ يرى أنّ الإنسان هو خادم للطبيعة ومفسّر لها، وخاضع لنظامها، وخدمة الإنسان للطبيعة هي التي تؤدّي إلى إدراك قوانينها وسيادة الإنسان عليها فيما بعد [١٩]. وهو بقوله هذا قد مهّد للمنظور البنيوي الذي جعل الإنسان

حبيس النّسق اللّغوي، رغم أنّ الأساس الذي قام عليه العلم التّجريبي هو جعل الإنسان سيّدًا على الطبيعة لا خاضعًا لقوانينها، أم إنّ هذا الشّعار كان مجرّد حيلة للسيطرة على الطبيعة عبر السيطرة على الإنسان، وهو ما أكده من بعد كانط وديكارت وهيغل. كان هذا، إذًا، هو أوّل إعلان عن "موت الإنسان"، وهي الفكرة التي لم تظهر حقيقة بادية إلاّ مع نيتشه عندما أعلن عن "موت الإله"، ومع فوكو وبارت عندما أعلنا "موت الإنسان والمؤلّف".

أمّا لوك وهيوم فقد زادا من تعميق البعد التّجريبي الذي أرساه أسلافهم في القرن السّابع عشر، فقد نفيا أن يكون إدراك الحقيقة نابعًا من العقل والخبرة الاستبطانية التي تنشأ عن التأمل الدّاخلي لدى الإنسان لكل ما حوله، أي أنّ الحقيقة كامنة في العقل، وهذا ما قال به فيما بعد أصحاب الفلسفة العقلية (المثالية). فالتجربة الحسّية أساس المعرفة عندهما؛ كلّ شيء قابل للتصديق يجب أن يخضع للملاحظة والتجربة.

هكذا، يلمس الدّارس من خلال هذا العرض، كيف أنّ المعرفة التّقنية التي توسّل بها إنسان القرن السّابع عشر قصد السيطرة على الطبيعة وتفسير عناصرها المادّية قتلته وألغت قدرته على تفسير هذا العالم، فقد أصبح مجرّد معادلة أو رقم في هذا العلم؛ إذ المقول في هذه المعرفة: إنّ المعرفة التقنية التي ولّدها العلم التّجريبي خادمة للإنسان خاضعة لسلطته، أمّا المسكوت عنه فهو أنّها سالبة لحرّيته بعد ماسجنته في نسق معادلاتها.

لكن ما إن كاد العلم التّجريبي يرسّخ هذه المفاهيم في القرنين السابع عشر والثامن عشر حتّى شكّكت نسبية أينشتين وفلسفة الكوانتا في نهاية القرن التّاسع عشر هذا اليقين الموضوعي، وهي المرحلة التي سمّاها "ميشال فوشو" بنهاية اليقين وحلول عصر الارتياب والفراغ (La fin de la certitude)، حيث يظهر بوضوح مع "مبدأ اللاّيقين" الذي صاغه "هايزنبرغ" (Heisenberg) في فيزياء الكوانتا كمدخل لنهاية الحتمية، بحيث يستحيل تحديد وضعية الجزئي وسرعته في آن واحد. بالمعنى الابستمولوجي للكلمة، هو نهاية الانسجام المطلق بين الذّات العارفة (الذّات التي تلاحظ) وبين موضوع المعرفة (الموضوع الملاحَظ) [٢٠].

وكأنّ العقل الغربي بصنيعه هذا؛ ثورة على التّفسير اللاّهوتي الذي قادته الكنيسة في العهد الوسطوي وإعطاء التجربة الحسّية (التّفسير المادّي للطبيعة) مركزية إدراك المعرفة، ثمّ تشكيك ونسبية في نتائج هذا العلم، لا يعدو أن يكون وفاءً لخصوصية هذا العقل الذي لا يدرك الحقيقة إلاّ عبر مرآته الخاصّة، تلك المرآة التي تبدي الحقيقة وتخفيها في آن، مرّة بأنْ تجعلها كامنة في العقل المطلق بالمفهوم الكانطي الدّيكارتي، وأخرى بعلمنتها وجعلها قابلة للقياس والملاحظة، ليكون العقل الغربي بهذا المفهوم صراعًا بين المقدّس (اللاّهوت، الميتافيزيقا)، والدّنيوي (المادّة، الطبيعة)، صراعًا بين الإله والإنسان؛ إذ المتأملّ في الأصول الفكرية التي قامت عليها العقيدة المسيحية، يجد أنّ الإله توارى وتراجع عن الظهور لمّا كثر الفساد في المملكة تاركًا ابنه (المسيح) الإنسان ليقوم مقامه، ومعه تغيب الحقيقة ويسود الشكّ، ويبقى المعنى معلّقًا، ينكشف الإله في الوحي ليظهر في صورة راقية للألوهية ضمن التعالي المتلئ للمعنى ومن خلال تمهيد سبيل الإنسان نحو الحرّية المتنقلة. هناك صفحات عديدة في الإنجيل حيث يعلن الإله انسحابه المتواري: "نعم فأنا أخفي ذاتي في هذا اليوم بسبب كلّ الشرّ النّاتج عن عبادة آلهة أخرى" [٢١].

هذا ما وصل إليه العقل الغربي في مسيرته الفكرية، من النقيض إلى نقيضه، من العقل إلى اللاّعقل، ومن اليقين إلى الشكّ، فما هو مصيره بعد أن حطّم كلّ مقدّس، وغيّب اللّه بدعوى أنّه يملك الحقيقة بداخله، وأنّه قادر على التحكّم في الطبيعة. تُرى ـ على حد تعبير النّاقد الاجتماعي آلان تورين ـ إذا غاب اللّه فإلى من نتوجّه ضدّ اجتياح السّلطة الاجتماعية، إنْ لم يكن إلى

الشيطان؟ إنّ الإنسان، مخلوق الله، الذي يحمل في ذاته حرّية الخالق، حلّ محلّه كائن الشّهوة. وليست "الأنا" سوى غلاف الـ"هذا"، الرّغبة الجنسية [٢٢].

٢ ـ الفلسفة العقلية (المثالية) والنّسق المغلق :

إنّ الوقوف عند النموذج العقلي المقابل لنظيره التّجريبي، يعدّ من أبرز علامات الطريق التي سترشد البحث في رحلته ؛ إذ لا يكاد الجدل الفكري للفلسفة الغربية يستقيم إلاّ إذا كان فلاسفة العقل حاضرين، فمن ذا من الباحثين إذا ذكر العقل لم يستحضر "الكوجيطو الدّيكارتي" أو "التعالي الكانطي" أو "النّسق الهيغلي".

بدايةً، يجب الوقوف عند مصطلح العقل الذي يدور حوله الجدل الفلسفي الغربي، حتّى إنّ فلاسفة ما بعد الحداثة، مثل دريدا وفوكو، وحتّى نيتشه وهيدغر وجدوا أنّ العقل هو المدخل الملائم لتفكيك صرح فلسفة الحداثة (الفلسفة العقلية ـ المثالية)، كما يرون بأنّ مصطلح العقل المتداول بين الفلاسفة اليوم تختلف دلالته عن المصطلح الذي شاع استعماله قبل أرسطو وأفلاطون، أي عند الحكماء الطبيعيين.

مصطلح "العقل" يعني في اللّغة اليونانية "اللّوغوس"Logos، وهو يتكون من جذر لغوي هو فعل "ليغن"Legein. الذي كان يعني "يتكلّم" أو"يخاطب" عند أفلاطون وأرسطو، ومنه اشتقّ المصدر : "كلام وخطاب". إذًا، فاللّوغوس عند أرسطو وأفلاطون هو الكلام والخطاب الذي يعمل على توجيه الإنسان توجيها سليمًا لإدراك الحقيقة. وتطوّر مع أرسطو، بأن أصبح منطقًا، فيما عرف بالمنطق الأرسطي، ليصبح الخطاب أو الكلام بذلك منطقا، من Logos إلى Logique. أمّا هذا المصطلح عند الحكماء الطبيعيين، فقد كان يعني : "يجمع"، أو "يضمّ". ومنه اشتقّ المصدر : الجمع أو الكلّ، لأنّ الطبيعة عند هؤلاء كانت تعني الكلّ أو الكلّية Totalite، التي تجمع الكائنات كلّها بغض النّظر عن اختلافها ؛ بين الآله والبشر، والكائنات الحيّة والجامدة [٢٣].

هكذا، بات من الواضح أنّ العقل الغربي لم يتشكّل إلاّ عندما أزاح أرسطو مفهوم الحكماء الطبيعيين وأصبح منطقًا، لا يؤمن بغير القياس مذهبًا في تفسير الأشياء. كما أنّ فكرة وجود الحقيقة داخل العقل، انطلاقًا من هذا المعطى، ذات أصول أرسطية أفلاطونية. أمّا العجيب في كلّ هذا، هو حضور ثنائية "الدّاخل/ الخارج" هاهنا؛ إذ بعد أن تغيّر مفهوم "اللّوغوس"(الطبيعة) إلى الخطاب (المنطق)، هو ـ في الحقيقة ـ انتقال من الطبيعة المادّية (الفيزيس بلغة الحكماء الطبيعيين) إلى العقل المنطقي (المثالية). وهذا ما أثبته الحوار مع العلم التجريبي قبل قليل ؛ فالصراع الثنائي، إذًا، قديم قدم الفلسفة الغربية، وهو ما يؤكد مدى شدّة تعاضد أنساق الفكر الغربي، والصعوبة التي يجدها الدّارس لهذا الفكر؛ إذ يظهر من خلال الصراع الثنائي أنّه متناقض، لكن ما يضمره أنّه متشابك ومتلاحم بحيث يكون من الصعوبة بمكان تعريته.

إذًا، من هنا كان منطلق الفلسفة المثالية، حيث بدأ حبس الحقيقة/ المعنى داخل سور منيع عرف باسم سجن العقل، بل حتّى إنّ الذات الإنسانية لم تعد في هذه الفلسفة سوى ماهية فكرية، كما كانت معادلة من قبل عند التّجريبيين، فسمّيت بالذّات المفكّرة، أو فيما يعرف باسم "الكوجيطو" الذي ينسب إلى ديكارت.

اقترن اسم ديكارت (١٥٩٦ ـ ١٦٥٠) بالفلسفة العقلية (المثالية)، وهو المؤسس للكوجيطو(الذّات المفكرة)، الذي يعدّ أساس فلسفته. فالإنسان عند ديكارت ذات وبدن، وحتّى يحقّق الإنسان مأرب الوصول إلى الحقيقة/ المعنى، عليه أن يفصل الذّات عن البدن، الذي يعدّ في الفلسفة الدّيكارتية واقعًا مادّيًا مقابلاً للطبيعة في العلم التّجريبي، أمّا الذّات فهي مفكّرة، لذا فعليها أن تبقى داخل النّسق/ العقل، حتّى تصل إلى الحقيقة/ المعنى. وفي ذلك يقول : فعرفت من ذلك أنّني جوهر كلّ ماهيته أو طبيعته لا تقوم إلاّ على الفكر، ولا يحتاج في وجوده إلى أي

مكان، ولا يتعلّق بأي شيء مادّي، بمعنى أنّ "الأنا" أي النّفس التي أنا بها ما أنا متميّزة تمام التميّز عن الجسم، لا بل إنّ معرفتنا بها أسهل، ولو بطل وجود الجسم على الإطلاق، لظلّت النّفس موجودة بتمامها "[٢٤].

كما استطاع كانط (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) بظهوره فيلسوفًا للعقل أن ينقد موروث أسلافه من الفلاسفة التّجريبيين، الذين اعتبروا أنّ إدراك الحقيقة/ المعنى يكون بوساطة التّجربة والملاحظة، أي خارج العقل. أبدى كانط تحفظًا على هذه الفكرة، وقال باستحالة اللّجوء إلى الواقع الخارجي للبرهنة على قواعد العقل، فهذا الأخير يملك من القوانين التي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تقبل غير صوتها مفسّرًا للأشياء، فهي بذلك تغلق العقل على نفسه كملكة قادرة على إدراك الحقيقة/ المعنى دون الاستعانة بما هو خارجه . ومن هذا المنطلق بنى كانط فلسفته المثالية، التي خالف فيها من سبقه، أي الذين يقولون بأنّ العالم الخارجي ليس له وجود في ذاته وإنّما وجوده في الأذهان . فمثاليته لا تنكر الأشياء كذوات يمكن إدراكها، بل أعطاها حق الوجود والاستقلال، وهو بذلك استطاع أن يعيد التوازن بين العقل والتّجربة ؛ إذ لم تعد التجربة منفصلة عن العقل، كما يقول التّجريبيون، بل أصبح كلاهما واحدًا، التجربة تدرك داخل العقل[٢٥].

واقترن اسم هيغل(١٧٧٠ ـ ١٨٣١) بفلسفة الجدل، والتي من خلالها تمكّن من تجديد الفلسفة العقلية وجعلها أكثر صلابة من ذي قبل ؛ إذ أقرّ مبدأ مركزية مرجعية الذّات الإنسانية في إدراك الحقيقة الذي قال به ديكارت وكانط . كما تميّزت فلسفته بإدخال عنصر"عالم المفاهيم" الذي تحوّل إلى نسق مغلق، فأصبح الإنسان مجرّد مفهوم قابع داخل العقل/ النّسق . لكن ما يميّز فلسفة هيغل هو أنّه مع دعوته إلى سجن الذّات داخل مفهوم النّسق، إلاّ أنّه من خلال مبدأ الجدل مكّن الذّات من تحقيق حرّيتها، إذ تستطيع أن تتحوّل إلى نقيضها، أي إلى الموضوع . إلاّ أنّ إغلاقه النّسق من خلال توقيف الجدل بين الذّات والموضوع، يكون قد أوقف تواصل الذّات مع الآخر، وهذا ما استند عليه فيما بعد ماركس في نقد فلسفة هيغل، واعتبر أنّ الجدل الهيغلي مقلوب على رأسه[٢٦].

ممّا لا شكّ فيه أنّ الكوجيطو الدّيكارتي، أو الذات المتعالية عندكانط، أو النّسق الهيغلي، ليس سوى تأكيد على مبدأ انتقال كفّة الصّراع بين قطبي اليقين/ الشكّ أو الدّاخل/ الخارج. فمن الطبيعة (الخارج) كأساس للحقيقة/ المعنى عند التجريبيين إلى العقل(الدّاخل) . وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على تعاسة الذّات الإنسانية (الفرد الأوروبي) ؛ إذ من السجن الميكانيكي الرّياضي، إلى سجن نسق العقل، مع أنّ كلا المشروعين قام على مبدأ تحرير الذات، فأين هي حرّيتها؟ أم إنّ غرور الذّات هو من كان سببًا في تعاستها؟

فقد توهّمت هذه الذّات أنّها قادرة على امتلاك الطبيعة بوساطة العقل الأداتي، وعلى توظيفه أيضًا في صناعة التكنولوجيا لتجلب لنفسها السّعادة، لكنّها اصطدمت بحقيقة مأساوية تمثلت في أنّ الآلة التي صنعها العقل قاتلة، وأنّ العقل نفسه قاصر على بلوغ اليقين الموضوعي، لتنقلب السعادة إلى تعاسة، ويتحوّل اليقين إلى شكّ، والسيّد إلى مسود . وكأنّ الذّات الأوروبية، بهذه المغامرة، تعبّر عن اللاّمعنى في ثوب الإصرار على بلوغ المعنى/ الحقيقة، أي أنّها تتّخذ العقل الأداتي وسيلة للهيمنة على الوجود ثمّ عندما يعجز في عمله هذا تزيحه، ليحلّ اللاّعقل، وهكذا تبقى، وكأنها تحمل في لا وعيها عبث أسطورة سيزيف .

هذا ما قام عليه العقل الغربي في مسيرته من العهد اليوناني إلى القرن العشرين، صراع دائم بين العلم التجريبي والميتافيزيقا، بين محوري الشكّ واليقين، وهو ما يؤكّد ما قيل عن ثنائية الدّاخل/ الخارج في الفكر الغربي، فهاهو النّبش في ثنايا هذا العقل يثبت صحّة ذلك . فهي الثنائية التي ورثها الخطاب النّقدي الغربي، فكان بذلك ولدًا بارًا لهذا التّراث ؛ البنيوية بتركيزها

على النّسق اللّغوي تمثل اليقين الموضوعي الذي أثبته العلم التّجريبي، كما تتقاطع أيضًا مع الفلسفة العقلية في مبدأ النّسق، والتّفكيكية تعدّ امتدادًا لفلسفة الشك التي أعلنت عن نهاية اليقين، وأقرّت نسبية النتائج التجريبية والأحكام العقلية. وكانت نظرية التلقي - رغم ما يحاول البعض من اختزالها في التّفكيكية - تحاول أن تخلق نوعًا من التوازن بين طرفي الصّراع، بأن أعطت قيمة للقارئ في تفسير الإبداع مع عدم إهمال النصّ.

كما أنّ التعارض الذي قد يلاحظ من خلال الصراع بين العلم التجريبي والفلسفة العقلية، يخفي وراءه - كما سلف ذكره - تجانسًا بينهما؛ إذ قام كلاهما بإعطاء الأحكام المنطقية مكان الصدارة، في محاولة لإزاحة الفكر الغيبي الأسطوري، مع ما يوجد من تقارب بين المنطق الأرسطي والفلسفة العقلية، كما أنّهما تعرضا لنفس النّقد؛ العلم التّجريبي بحلول النّسبية محلّه، والفلسفة العقلية (المثالية) بظهور فلسفة الشكّ مكانها. وهو ما يجده الدّارس اليوم، في عالم النّقد الأدبي؛ إذ تعرّضت البنيوية، وريثة العلم التّجريبي والفلسفة العقلية للنّقد من قبل أنصار المشروع التّفكيكي، بدعوى أنّها بالغت في استخدام المنهج العلمي على العلوم الإنسانية محاولة علمنة النّقد وإدخال الموضوعية العلمية في تحليلاتها. وأثبتوا عجزها في الوصول إلى الحقيقة، التي يرون على يد زعيمهم "نيتشه" بأنّها وهم من أوهام العقل(٢٧)، فقالوا بتعدّد القراءات ولانهائية الدّلالة، مثلما فعلت النّسبية مع العلم التّجريبي، وفلسفة الشكّ مع فلسفة العقل.

كما أنّهما يمثّلان الأساس الذي يقوم عليه المنظور البنيوي؛ العلم التّجريبي بعلمنة النّقد وإدخال الموضوعية حتّى استعاض البعض كلمة النّقد بكلمة علم الأدب، والفلسفة العقلية (المثالية) بفكرة الحقيقة/ المعنى الكامنة داخل العقل/ النّسق/ اللّغة، وإبعاد ما هو خارج العقل عن إدراك الحقيقة/ المعنى. ومن الطرافة أيضًا أن يتّفق العلم التّجريبي مع فلسفة الشكّ التي جاء بها نيتشه، التي ظهرت بالموازاة مع الفيزياء النسبية؛ إذ قام كلاهما على اتهام العقل بالقصور، الأوّل، بأن أعطى للتجربة فضل إدراك الحقيقة بدل العقل الذي يظلّ قاصرًا إذا لم يستند على التجربة، كما سلف ذكره عند بيكون، والثّاني، بتشكيكه في قدرة العقل في الوصول إلى الحقيقة أو اليقين المطلق الذي قال به ديكارت وكانط، واعتبر أنّ الحقيقة تختلف حسب منظور كلّ واحد من النّاس، فلمَ لا يكون الشرّ مثلاً مقياسًا للحقيقة وليس الخير، بل إنّ الحقيقة وهم.

إذًا، ليس من السّهل الولوج إلى قلب الحداثة الغربية وتعرية أنساقها وبناها، فهي من التّعقيد والتلاحم بحيث يصعب على الباحث الخروج بنتائج قارّة؛ إذ كلّ عصر يسلمك إلى غيره، الظاهر فيها أنّها متناقضة مع بعضها، لكن الخفي أنّها متكاملة مغلقة على ذاتها في شكل حلزوني، يصعب على النّاظر إليها من الخارج إدراك كنهها، الذي يعبّر عن مسيرة بدأت من العهد الإغريقي؛ مسيرة "العقل الغربي" الذي يأبى غير الصراع الثنائي مذهبًا في الوجود، وهو إذ يفعل ذلك، يحاول أنْ يؤسّس لنفسه صرحًا ينغلق فيه على نفسه، ويحجب ذاته المتعالية عن الآخر. كما يحاول أن يقرّ تقاليد ثقافية جديدة اصطلح على تسميتها بثقافة "الغرب/ المركز"، الذي يرى في نفسه أنّه يشعّ بالمعرفة - التي يدّعي أنّها من صنعه - على الآخر/ الشّرق، مستندًا على ذاتيته وعلى منهج الدّيمومة والاستمرارية، الذي يجعل كلّ ما هو غربي مغلقًا على نفسه، ثابتًا على أصوله الموروثة، صحيحًا في فروضه ونتائجه. ولعلّ ما سلف ذكره عن التحوّل الذي وقع في المنظومة المصطلحية للنّقد الأدبي في القرن العشرين لأبين دليل على هذا الارتباط الحميمي بين الحداثة النّقدية وجذورها الفلسفية.

وقد استطاع الفيلسوف الفرنسي فوكو في كتابه: "الكلمات والأشياء" الوصول إلى تحديد التحوّلات الفكرية التي هيّأت الأسباب لميلاد الحداثة النّقدية، والتي تعود في اعتقاده إلى تغيّر العلاقة التّقليدية التي كانت بين الكلمات والأشياء، قبل العصر الكلاسيكي للفكر الفلسفي الغربي

في القرنين السّابع عشر والثّامن عشر. فالكلمات لم تعد تعني الأشياء، وإنّما أصبحت لسان حالها، لا شاهد على وجودها إلاّ هي، إنّ اللّغة لا تقول الأشياء، ولكنّها تقول رؤاها للأشياء . وهذا يعني أنّها لا تعكسها، ولا تنعكس فيها. فاللّغة ليست مرآة، وكذلك حال الأشياء . .ليس في اللّغة سوى اللّغة (٢٨). وهو بذلك يشير إلى ما قامت به الفلسفة العقلية؛ من تقديس للإنسان وإعطائه مركز الاهتمام في المعرفة، وأنّ اللّغة موجودة داخل العقل لخدمة تعليلاته وحججه في البرهنة على صحّة فرضياته، وأنّ الكلمات (اللّغة) ليست سوى وسيلة تواصلية بينه وبين الأشياء، وأنّ الكلمات ليست إلاّ ناقلاً أمينًا لهذه الأشياء .

وهو بذلك يحيل على فترة ظهور العلم التّجريبي عند لوك وهيوم، حيث كانت اللّغة موجودة داخل العقل يستخدمها الإنسان في تجاربه العلمية للبرهنة على صحّة ملاحظاته على الطبيعة (الأشياء)، وهم في نظرتهم هذه يستندون إلى آرائهم العلمية التي تقول بأنّ العلم كي يبرهن على صحّة فرضياته عليه أن يستند على عناصر من خارجه، فإن طلب الموضوعية في الدّرس العلمي، يقضي بالوقوف خارجًا لكي يتمكن الدّارس من جلب برهانه واستدعاء دليله (٢٩)، وهذا ما لا يوجد في عمل اللّغة، فهي لا تتّخذ شاهدًا على صحّتها إلاّ نفسها .

هكذا ما إن أشرف القرن التّاسع عشر على الانقضاء حتّى تمزّقت العلاقة بين الكلمات والأشياء ؛ إذ بانتقال مركز القوّة إلى فلاسفة الشكّ بزعامة نيتشه، أصبحت اللّغة لا تقول الأشياء، بل هي غير قادرة حتّى على التعبير، عاجزة عن التوصيل، لأنّه لا يوجد ـ حقيقةً ـ شيء يمكن التّعبير عنه؛ إذ أصبحت الحقيقة وهمًا، والحضور غيابًا، واليقين شكًّا، وتعدّدت دلالات العالم/ النصّ بتعدّد مؤوّليه، فحسبها، والحال هذه، أن تعبّر عن حضورها، لتصل إلى الانفصال تمامًا في بداية القرن العشرين، وذلك بعد صعود نجم الدّراسات اللّسانية على يد العالم اللّغوي "دي سوسير"، الذي يعزى إليه الفضل في تغيير وجهة نظر الدّراسات اللّغوية، التي كانت تقوم على النظرة التاريخية، لتقوم مكانها النّظرة الآنية، التي ترى في اللّغة نظامًا من العلامات لا تربطها بالعالم الخارجي عنها رابطة، فالكلمة فيها "لا توجد إلاّ في علاقاتها واختلافها مع الكلمات التي تشترك معها، مثلها في ذلك مثل أيّ إشارة من إشارات اللّغة الأصلية" (٣٠).

وهكذا لم تصبح اللّغة شيئًا ثانويًا، يأتي لتمثيل الأشياء والتّعبير عنها، بل هي بيت الوجود الذي يولد فيه الإنسان، لها قوانينها الدّاخلية التي تجعلها متفرّدة عن الأشياء، بل إنّ الأشياء لَتخرج منها وكأنّها ولدت لتوّها، ولعلّ هذا ما جعل سوسير يقول إنّ المدلول صورة ذهنية، أي ليس شيئًا واقعيًا يمكن ملامسته أو أن يمثّله الدالّ.

وهكذا، كانت اللّغة هي المسرح الذي التقى على خشبته أصحاب المشروع الحداثي، والدّليل الذي قاد القافلة في رحلتها من القرن السّابع عشر إلى القرن العشرين؛ إذ كلّ ما دار من صراع بين النقّاد في ما بعد كان حول ما تصارع عليه أسلافهم في الفكر الفلسفي، أي حول ثنائية "الدّاخل والخارج"، التي وقف البحث عندها مليًا من قبل . فكان الصراع حول إشكالية قراءة النصّ الأدبي، ليس القراءة البريئة التي كانت مع القارئ المستهلك في الاتجاهات النّقدية السّابقة، أو قل إن شئت كيف يقرأ النصّ، فهل المعنى يوجد داخله أم خارجه؟

وإذا كان يوجد داخله، فهل النصّ (اللّغة) له وجوده المتفرّد الذي يجعله متميّزًا عن كاتبه، وشاهدًا على حضوره، أم إنّ صاحبه هو الشّاهد الوحيد على معانيه؟ أم إنّ القارئ الذي كان مستهلكًا في الاتجاهات النّقدية السّابقة هو الذي يدلي بشهادته على كيان النصّ، ويخرجه من وحدته بعد أن توفي صاحبه، أم إنّ قارئًا مبدعًا سيتولّى مهمّة القراءة، ويكون ذلك بملء الفراغات التي يتيحها النصّ نفسه لهذا القارئ في حوارهما معًا، فيولد نصّ فوق النصّ الأصل؟ أم إنّ النصّ فَلوتٌ كَتومٌ، صعب المنال لا يسلّم نفسه لأيّ قارئ؟ فقط يحاول أن يغريه ويمنّيه بما

يوحي له من خلال شقوقه وفراغاته بأنّه يحتاج لمن يتحدث إليه في وحدته، واعدًا إيّاه بالوصول إلى الدلالة فيه، لكن ما إن يتقرّب منه حتّى يتمنّع ويبدي تدلّله وتصلّبه، لأنّه في الحقيقة ليس نصّا بل هو مجموعة نصوص (تناص) من بعيد الزّمان والمكان.

لذا فعلى القارئ، والحال هذه، ألاّ ينتظر الخروج بمعنى مثلما كان في سالف الزّمان، بل يكفيه فخرًا أنّه يلهث وراءه راكضًا في سعي دؤوب للتقرّب منه ومحاولة القبض على الدّلالة فيه، إذ يكفي القارئ أن يصاب بالعدوى أثناء قراءة الشّعر حتّى وإن لم يكن هناك فهم للقصيدة، أو هي نوع من المكابدة على حدّ تعبير النّقاد العرب القدامى؛ فأفخر الشّعر ـ على حدّ تعبير الصّابي ـ ما غمض فلم يعطك غرضه إلاّ بعد مماطلة منه[٣١].

تُرى، هل النصّ بصنيعه هذا يحاول أن يختبر صبر القارئ وعشقه له، فإن كان كذلك انفتح ولان، فيحدث التفاعل بينهما، ويكون المعنى ثمرة ذلك الوصال، ويكفي القارئ فخرًا، والحال هذه، أنّه ظفر بودّ معشوقه الذي طالما تمنّع، وأبى الانصياع، دون أن يعني ذلك البتّة، أنّ النصّ استجاب لمطالب القارئ، بل إنّ استجابته لا تعدو أن تكون إلاّ ابتسامةً، أو موعدًا مؤجّلاً، حتّى لا يفقد قدرته على الإغواء والإغراء، ليبقى المعنى مؤجّلاً، وتنفتح الدّلالة إلى ما لا نهاية، وتتعدّد التّفاسير بتعدّد القرّاء/ العشّاق.

٣ ـ نيتشه وفلسفة موت الحقيقة/ الإله/ العقل :

إنّ قطبي الصّراع الدّاخل/ الخارج أو الشك/ اليقين، في الفكر الفلسفي الغربي أصبحا بمثابة البندول الذي لا يكاد يقف عن الدّوران معلنًا في كلّ لحظة، لمن كان قد نسي، بداية الصّراع من جديد بين طرفي الثنائية . فما كاد العقل الأداتي يسيطر على الفكر الغربي حتّى اتّهم بالنّسبية في أحكامه، وعجزه عن بلوغ اليقين الموضوعي، والحقيقة التي يدّعي أنّها كامنة فيه، وهو بذلك لم يستطع أن يصل بالإنسان إلى بلوغ ما يرومه، ألا وهو تحقيق السّعادة، وفرض هيمنته على الأشياء من حوله.

أوّل الدّاعين إلى نقض العقل الغربي وتعرية أنساقه وتقويضها قصد تحطيمها وإثبات قصورها في بلوغ الحقيقة/ المعنى، هو الفيلسوف الألماني "فردريك نيتشه"، الذي غادر العالم في بداية القرن العشرين، تاركًا وراءه آراء عدّها النقّاد بمثابة الخيوط الرئيسة لاستراتيجية التّفكيك التي تزعّمها دريدا فيما بعد . كما أنّه بفلسفته، يكون قد أسهم في ميلاد النّقد البنيوي، إذ لم تصبح نظرية الأدب مع البنيوية نظرية في الحياة وإنّما أصبحت نظرية في ظواهر الإبداع الأدبي من منظورها اللّغوي والجمالي . تندرج ضمنًا لذلك ضمن الفلسفة العامة التي تأسست عليها تيارات العالم الحديث ومشت موازية لها وهي فلسفة "الظاهراتية" والتي تتميّز بحذفها للجانب الميتافيزيقي الغيبي في دراسة الأشياء وتركيزها على الجوانب التي تتجلّى للإدراك . . . البنيوية استندت على هذا الجدار الفلسفي المتين . . . كان الغطاء النظري للبنيوية هو الظاهراتي . لكن بنك المصطلحات التي استقت منه أدواتها كان "علم اللّغة" [٣٢].

ولعلّ الذي جعل هذا الفيلسوف يحظى بمكان الزعامة في مسرح الفكر الفلسفي للقرن العشرين، هو نزعة الشكّ التي اتصفت بها أفكاره، ومفهومه للحقيقة، ودعوته إلى تفكيك العقل الغربي القائم على اللّوغوس، وإعلانه عن "موت الإله" كتمهيد لإعلان "موت المؤلّف"، فيما بعد عند فوكو وبارت في إطار فلسفة "موت الإنسان"، كما يسمّيها روجيه غارودي[٣٣]. ولعلّ قيمة الآراء التي جاء بها نيتشه، والتي تجعله أقرب من غيره بنقد ما بعد الحداثة، تجعل من البحث يقف مطوّلاً بعض الشيء عند مقولات فلسفته.

عبّر نيتشه من خلال دعوته إلى "موت الإله" عن بداية النّهاية للميتافيزيقا الغربية، التي تعود إلى أفلاطون وتصل إلى ديكارت وغيره من الفلاسفة العقليين، كون هؤلاء جعلوا العقل مركز

الحقيقة/ الله، فأغلقوا بصنيعهم هذا، على الحقيقة في سجن النّسق، ولكي يتمّ تحرير الحقيقة يجب تقويض النّسق، لكن الخطأ الذي وقع فيه نيتشه ومن ورثوا أفكاره من بعده، أنّهم قتلوا الحقيقة/ اللّه/ الإنسان/ المؤلف، وهم يحطمون النّسق/ العقل. لذلك فالذّات قد قتلت ثلاث مرّات؛ مرّة بأنْ سجنت في نسق مغلق مع الفلاسفة العقليين (سجن العقل)، ومرّة في سجن المعادلات الرّياضية مع الفلاسفة التّجريبيين (سجن التكنولوجيا)، ومرّة في سجن الشكّ مع الفلاسفة الظاهراتيين (سجن العدمية).

أمّا فيما يخصّ مفهوم الحقيقة، فقد كان الشّغل الشّاغل لنيتشه، إذ اعتبرها الأساس الذي قام عليه العقل الغربي، والمدخل اللاّئق لتفكيك هذا العقل وتعرية أنساقه، وقد وجد نيتشه التراث الفلسفي بدءً ا من أفلاطون وأرسطو وصولاً إلى ديكارت وهيغل قد أهمل الحقيقة نفسها، فلم يسائلها أو ينقدها، بقدر ما اهتمّ بها كجوهر للمعرفة. فما هي الحقيقة، إذًا في المفهوم النيتشوي؟ يجيب يوسف بن أحمد في مقال له عن مشكلة الحقيقة عند نيتشه، فيقول: فأصالة تفكير نيتشه تكمن إذن في كونه لم يتساءل كبقية الفلاسفة عن ماهية الحقيقة ولم يبحث لها عن تعريف متميّز... على غرار ما فعله الفلاسفة السّابقون... فنيتشه إذن يتساءل أساسًا لا عن ماهية الحقيقة وإنّما عن إرادة الحقيقة [٣٤]. ويضيف الكاتب: فإنّ السؤال النيتشوي سيختلف تمامًا عن السؤال الأفلاطوني (ما الحقيقة؟) وعن السؤال الديكارتي (ما الذي يكون الأساس اليقيني بالنّسبة للتّفكير والوجود؟) وعن السّؤال الكانطي (كيف يمكن للذّات أن تعرف في حدود التجربة الحقيقة معرفة متعالية؟... أمّا هيكل السّؤال النّيتشوي المتميّز فسيكون على النّحو التالي: "من يبحث عن الحقيقة؟ وماذا يريد في نهاية الأمر؟" [٣٥].

هكذا، لم تعد الحقيقة مع نيتشه هي ذلك الجوهر الثابت، بل أصبحت خاضعة لإرادة القوّة، الحقيقة التي تراها أنت تختلف عن تلك التي يراها غيرك، لأنّ العالم، والقول لنيتشه، أصبح نصّا مفتوحًا قابلاً للتأويل، وليس معرفة ميتافيزيقة قارّة قصد الوصول إلى معرفة الحقيقة/ الجوهر. هذا ما يجعل الحقيقة مجرّد وهم من الأوهام، ليس لها وجود ظاهري أو موضوعي، الحقيقة هي وهم بناه الإنسان في مرحلة معيّنة من تاريخ تفكيره؛ وهذا الوهم يجد أصوله في رغبات العقل الفلسفي والشعور الدّيني والحس الأخلاقي [٣٦].

وقد بنى نيتشه نقده للفلسفة العقلية المثالية على نظرتها القائلة بأنّ عالم الوجود أقلّ قيمة من العالم الآخر(عالم الحقيقة) فلمَ، والقول لنيتشه، لا يكون العالم الظاهري حاملاً للحقيقة، مادام أنّ الغرائز أثبتت ذلك. إذًا، أصبح العالم الظاهري عند نيتشه هو الوجود عينه ولا وجود سواه، وهو بهذه النّظرة يؤسّس لما يمكن تسميته "الفلسفة الظاهراتية"، والتي تتميّز بحذفها للجانب الميتافيزيقي الغيبي في دراسة الأشياء وتركيزها على الجوانب التي تتجلّى للإدراك، على الظاهر في لحظة معيّنة [٣٧]، والتي ترى أنّ العالم هو نصّ الوجود الذي يكون قابلاً للتأويل اللاّمتناهي. وهو بهذا المفهوم للعالم قد فتح باب القراءات المتعدّدة، التي جاءت بها التّفكيكية فيما بعد، فالعالم مع نيتشه هو عالم السطح الذي يوحي للنّاظر بأنّه محدود المعالم، لكن هو أعمق بُعدًا ممّا يتصوّره الإنسان.

فالعالم بالمفهوم النّيتشوي أصبح فوضى، وليس نسخة ثانية تعبّر عن النّسخة الأصلية (عالم المثل) والشّاهد عليها، كما حرّره من التصوّر العلمي الميكانيكي عند أصحاب العلم التّجريبي، الذين يرون في الطبيعة كتابًا مفتوحًا يمكن قراءته، وأشكالاً هندسية وأرقامًا حسابية يمكن للعقل الإنساني بوساطة الملاحظة والتّجربة أن يصل إلى استكناه الحقيقة الموجودة فيه، وصياغتها في شكل قوانين. أي أنّه من الصّعب على المرء الوصول إلى تحديد كنه الشيء، أو الوصول إلى معنى قارّ يكون بمثابة القانون أو المفهوم، مثلما كان في التّفكير العقلي، أو حتّى

التجريبي، فهي، أي الفوضى تفيد. . .الصيرورة الأبدية والضرورية للعالم التي لا تعرف بداية ولا نهاية، ولا تستقرّ على هيئة معيّنة أو شكل ثابت، ولا تتقيّد بمفهوم محدّد أو معنى واحد [٣٨].

هكذا، في إطار مفهوم الفوضى، يصبح العالم أشبه بالسيلان الذي لا يمكن إيقاف قوّة اندفاعه وسرعة جريانه وانتشاره في كلّ مكان من الأرض، فتغيب الحقيقة ويسود خطأ التّفسير، أو تتعدّد الدلالة كما يقول التّفكيكيون، فيصبح المعنى غريبًا، وتنعدم المرجعية إلاّ مرجعية اللّعب الحرّ، وتترك الأمور للصدفة. وما يبقى على الذّات التي كانت في الفلسفة العقلية عارفة، متعالية إلاّ أن تتخلّى عن تقاليد الفهم السّابقة، وتتحوّل إلى إرادة قوّة، بالمفهوم النيتشوي، لترى الحقيقة حقيقة منظورية، لا مثالية. وأمام هذه الفوضى، يصبح العالم/ النص أفقًا منفتحًا على كلّ القراءات الممكنة، يقول نيتشه : [ما المعرفة في خاتمة الأمر؟] إنّها "تؤوّل"، "تنتج معنى" "لا تفسّر"(فهي في غالبية الأحيان تأويل جديد لتأويل قديم صار غير مفهوم ولم يعد إلاّ مجرّد علامة) [٣٩].

إنّ نظرة نيتشه عن مفهوم فوضى العالم، واعتباره العالم نصًا لا متناهي التأويل، جعلته بحقّ رائد التّفكيك في الفكر الغربي ؛ إذ لا يوجد فرق بين دعاويه وتلك التي يقول بها دريدا، إن لم يكن دريدا نسخة طبق الأصل من نيتشه. وهذا ما يزيد من صحّة ما تمّ إقراره من ذي قبل ؛ من أنّ النّقد الحداثي لم يولد صدفة أو نشأ من فراغ.

ومن اللاّفت للانتباه في هذا المضمار، بالإضافة إلى شدة ارتباط آراء هذا الفيلسوف بنقد الحداثة، هناك نقطة لها من الأهمية بحيث يتعيّن على الباحث كشف المضمر فيها، ويتعلّق الأمر بمفهوم "إرادة القوّة" التي يجعلها نيتشه أساسا لمنظورية الحقيقة عنده ؛ إذ هي التي بيدها القدرة على تأويل النّصوص لا لتفسيرها والوصول إلى الدّلالة النّهائية فيها، فهي مستعصية ولا متناهية، بل تكون مجرّد قراءة قد تكون صالحة إلى حين، أو كما يسمّيها نيتشه مجرّد اعتقاد، أو من منظور هذه الإرادة. وهو بهذا المفهوم يسعى ـ كما سلف ذكره ـ إلى تعرية أنساق اللّوغوس وكسر أبنيته التي قام على أساسها ؛ فيكون مفهوم "إرادة القوّة" البديل عن الشّخصية الارتكاسية، الضعيفة (المرضية) التي تنطلق في تفسيرها من مصادرة مؤدّاها أنّ الحقيقة موجودة في العالم الحقّ (المثل)، وما دورها، والحال هذه، إلاّ أن تقرّ صحتها، وتشهد على وجودها.

هكذا، وتأسيسًا على ما تقدّم يمكن القول، إنّ ثورة نيتشه على الفكر الفلسفي الغربي، ودعوته إلى تقويض صرحه، هو الذي جعله يعلن عن "موت الإله"؛ الإله الذي أعطته الفلسفة العقلية (المثالية) مركز الصدارة في تحديد مفهوم الحقيقة/ المعنى. وحتّى لا تختلط الأمور على من يظنّ أنّ القتل هو بالمفهوم المعروف لدى النّاس، فالقضية أعقد ممّا قد يتبادر إلى الأذهان من ظاهر الكلمة، فالإله عند نيتشه هو المفهوم الحقيقي المقابل للمفاهيم التي قام عليها صرح الفكر الفلسفي الغربي، وهي : العقل(اللّوغوس) والحقيقة والميتافيزيقا(عالم المثل)، وهو إذ يدعو إلى فعل القتل إنّما يومئ إلى تعرية هذا الفكر القائم على هذه المفاهيم التي اتخذت إلهًا لا قدرة للإنسان على ردّ أحكامه أو مناقشتها. وحتّى يقوّض هذا المفهوم ويحرّر الحقيقة من الفهم المثالي أعلن عن موت الإله/ العقل كنسق مغلق قام عليه مفهوم الحقيقة في الفكر الغربي منذ أفلاطون وأرسطو إلى كانط وديكارت.

فكان بهذا المفهوم حامل لواء فلسفة الحداثة، وأحد الممهّدين لفلسفة موت الإنسان، أو موت المؤلف التي أعلن عنها فيما بعد فوكو وبارت ودريدا؛ إذ قام هؤلاء بالعمل نفسه الذي قام به نيتشه، حتّى يحرّروا الذّات من سجن العقل/ اللّغة / النّسق، لكنّهم نسوا أنّهم أثناء تقويض النّسق

لتحرير الذّات قد قتلوا معه الذّات، ليست الذّات دمًا ولحمًا وإنّما الذّات المفكّرة (الكوجيطو)، المتعالية، التي تدّعي امتلاك الحقيقة واليقين الموضوعي.

وعليه، ومهما كان المسوّغ الذي لأجله تمّ الإعلان عن موت الإله أو موت الإنسان/ المؤلف، فإنّ الذي لا شكّ فيه، هو أنّ هذه الدّعاوى قد دفعت بالفكر الغربي إلى الوقوع في سجن آخر أدهى وأمرّ من السجن المقوّض، إنّه سجن الشكّ والعدمية، الذي أضحى معه الفكر الغربي غارقًا في فوضى التّفسير، وغياب المعنى، وتحوُّل الحياة إلى عالم لا متناهي الرّغبات؛ عالم المتعة والشّهوة، حيث غاب كلّ جميل وحلّ محلّه مبدأ اللذّة، ليفقد معه الإنسان الرّغبة في الحياة، فأعلن عن انتحاره، حقيقة، بعدما قيل إنّه موت رمزي. وهكذا لم يكن ما دعا إليه هؤلاء الفلاسفة، في الواقع، إلاّ الوجه الآخر للفكر الغربي، الخاسر الأكبر فيه هو الإنسان، سواء أكان ذاتًا مفكّرة أم دمًا ولحمًا.

ثالثًا: البنيوية والنموذج اللّساني : (سجن اللّغة / النّسق)

إنّ الحديث عن النّقد البنيوي هو وقوف عند أوّل معلم من معالم الحداثة النّقدية، هو حديث عن نظرية نقدية مكتملة الآليات، اتّخذت من اللّغة أساسًا لها في البروز على السّاحة النّقدية، ليس اللّغة كأداة للتواصل والتعبير، بل هي هنا غاية في حدّ ذاتها، لا تحيلك إلاّ على معجمها الدّاخلي كنظام من العلامات تنتج الدلالة من خلال العلاقات القائمة في ما بينها.

وهي في ذلك متأثّرة بالدّراسات اللّغوية التي قادها العالم اللّغوي السويسري "دي سوسير" في بداية القرن العشرين، وإن لم يُعثر في كتابه على كلمة بنية؛ إلاّ أنّه استطاع أن يغيّر نمط الدراسات اللّغوية عمّا كانت عليه من قبل. فقد انطلق في دراسته للّغة من مجموعة من الثنائيات أسّس بها صرح المنهج البنيوي، منها: ثنائية اللّغة/الكلام، ومحور التزامن/التعاقب، والدالّ/ المدلول. ووصل إلى نتيجة مؤدّاها أنّ اللّغة نظام من العلامات لا يحتاج في الوصول إلى المعنى إلاّ لمعجمه الدّاخلي، الأمر الذي جعله يقرّ بمحور التزامن في دراسة اللّغة لكونه يهتم بدراسة الشيء بعيدًا عن المؤثرات الخارجية التاريخية (التطوّر التاريخي للغة)، كما اعتبر الدّال صورة صوتية، والمدلول صورة ذهنية[٤٠]، وهو بهذا يكون قد مهّد لمبدأ تعدّد الدلالات ولا نهائية التّفسير الذي قال به التّفكيكيون؛ إذ المدلول كصورة ذهنية لا يمكن تحقيقه في الواقع لأنّه متصوَّر غائب عن لحظة الكلام، وغيابه دليل على حضوره، ويبقى دائمًا وأبدًا مؤجّلَ الحضور.

والخطاب النّقدي لمّا لجأ إلى الكشوفات التي حقّقتها اللّسانيات على يد سوسير إنّما كان يحاول تحقيق حلم طالما راوده، ألا وهو بلوغ الموضوعية في الدراسة الأدبية، والتي بدأت مع الشكلية الرّوسية، عندما استعانت بنتائج العلم التّجريبي في دراستها للنصوص الأدبية، لكن البنيوية إذ تفعل ذلك ليس لأجل الارتماء في أحضان العلم التّجريبي، بقدر ما هي تسعى للتّخفيف من سطوة علم النّفس وعلم الاجتماع وعلم التّاريخ على مجال النّقد، في محاولة لتحقيق التوازن، وهو أن تطبّق منهجًا علميًا على مجال غير علمي (العلوم الإنسانية) حتّى تتخلّص من المفاهيم النّقدية القيمية التي أرهقت كاهل النّقد، وجعلته مجرّد مخبر لتجارب هذه العلوم.

كان لتراجع وجودية سارتر في نهاية الخمسينيات الفضل في بزوغ شمس النّقد البنيوي، بالرّغم من تواجدها على السّاحة منذ بدايات القرن العشرين لكن لم تتح لها الفرصة في البروز في الدّراسات النّقدية، إذ بقيت حبيسة مجالها اللّغوي، أضف إلى ذلك فإنّ الجوّ لم يكن ملائمًا بعدُ وقتها لكي تبرز، فانتظرت إلى أن فقد العالم الغربي الثّقة في تحقيق الحرّية التي كان يحلم بها في ظلّ الماركسية والوجودية ؛ إذ إنّ من أبرز الأحداث التي قلّلت من قيمة هذين الاتّجاهين وعجّلت بتراجعهما عن الظّهور في الفكر الغربي، لا سيّما الفرنسي، هو ما آل إليه الشّعب المجري بعد زحف الدبّابات الرّوسية سنة ١٩٥٦ وصمت سارتر ؛ زعيم الحرّية بفلسفته الوجودية القائلة، إن

الإنسان محكوم عليه أن يكون حرًا. إلاّ أنّ التزامه الصّمت جعل الأحزاب في فرنسا تثور ضدّه، ليفقد الإنسان الغربي الأمل في هذه الفلسفة، كما كان للسياسة الدكتاتورية التي انتهجها ستالين دور في تراجع المد الماركسي؛ إذ كيف يعقل أن يدعو المذهب الماركسي إلى تحرير الإنسان ثمّ يقوم الحزب الشيوعي بقتل الأصوات المعارضة.

فكانت هذه الأحداث بمثابة الكابوس الذي صدم الإنسان الغربي، في هذه الأثناء تسرّب النّقد البنيوي إلى السّاحة بارتدائه لبوس العلم التّجريبي فبدا وكأنّه المخلّص الوحيد لهذا الإنسان المهزوم، لكن عبثا يحاول، فالإنسان الغربي وإن أبدى ترحيبًا بالبنيوية بديلاً عن الوجودية، إلاّ أنّه يعلم أنّها ثمرة من ثمار العلم الذي زرع الخوف وجلب اليأس له في الحرب الكونية الثانية، وليس أدلّ على ذلك من القنبلة الذرّية في اليابان. فقط هو يريد أن يجد بديلاً يقاوم به فشله في تحقيق السّعادة، ولو إلى حين. وهذا ما يفسّر المدّة القصيرة التي بقيت فيها البنيوية؛ إذ ارتدّ عليها أهلها بارت ودريدا وفوكو سنة ١٩٦٦ في جامعة "هوبكنز" بالولايات المتحدة الأمريكية إثر المحاضرة التي ألقاها دريدا حول التّفكيك، لتأتي ثورة الطلبة الفرنسيين سنة ١٩٦٨ تأكيدًا لأفول شمس البنيوية وكلّ ما يمتّ بصلة إلى الموضوعية، ليجد الإنسان الغربي نفسه من جديد فريسة التّيه والضياع، وما التّفكيك إلاّ طريقة عبّر بها الإنسان الغربي عن تذمّره من اليقين الموضوعي، فجرّب حياة الفوضى والحرية اللاّمتناهية عساه يجد السّعادة التي طالما بحث عنها في كلّ تيّارات الفكر السّابقة؟

والبنيوية في دعوتها إلى الاهتمام بالجوانب الدّاخلية للنّص الأدبي بعيدًا عن كلّ ما يمتّ بصلة للنصّ، حتّى صاحبه، تكون قد أعادت فكرة "سجن النّسق" من جديد؛ إذ جعلت اللّغة غاية في حدّ ذاتها، بل إن الإنسان يولد فيها، فهي بيت الوجود كما يقول هيدغر، والإنسان، كاتبًا كان أو حتّى قارئًا، لا يملك إلاّ أن يستجيب لأنساقها الدّاخلية الثّابتة، فليس له الحقّ أن يأتي بشيء من عندياته، ليجد نفسه في سجن اللّغة بعد ما فرّ من سجن القوى الاقتصادية الماركسية. وهذه الدعوة للبنيوية هي تأكيد لثورتها على الذّات العارفة (الكوجيطو) عند ديكارت والمتعالية عند كانط، مع أنّ المتأمّل لفلسفة ديكارت وكانط يجد أنّ البنيوية قد نمت في أحضانهما، صحيح أنّها تقف معارضة للتعالي(**) الذي أقرّته الفلسفة العقلية، وقد ذكر هذا بول ريكور - فيما ذكر آنفا - بأنّ البنيوية كانطية دون ذات متعالية.

لكن ألم يكن العقل الأداتي في هذه الفلسفة هو النّسق الذي سجنت فيه الذّات؛ إذ كما لا يخفى فصلت الفلسفة العقلية الجسد في الإنسان عن الذّات بدعوى أنّ الجسد يمثّل الخارج الذي يعرقل عملية الوصول إلى اليقين، والذّات تعبّر عن الدّاخل، لذا فستبقى قابعة فيه لبلوغ الحقيقة. أليس هذا هو ما يروم النّقد البنيوي تحقيقه، حتّى وإن اختلفت الأساليب، أي جعل الذّات حبيسة سجن النّسق. النّسق عندها هو اللّغة وعند الفلسفة العقلية (المثالية) هو العقل، البنيوية أبعدت كلّ العوامل الخارجية التي تؤثر على الدلالة في النصّ، والفلسفة العقلية أزاحت الجسد لوجوده خارج الذّات حتّى لا يؤثر على تحقيق اليقين.

والبنيوية وإن توسّلت بالعلم التّجريبي، الذي ناهضته الفلسفة العقلية، في مقاربتها للنّصوص لبلوغ العلمية في الدّراسة، فكذلك الفلسفة العقلية استخدمت القياس، فقط عند البنيوية هو تجريبي قابل للملاحظة من خلال التّحليل، أمّا في الفلسفة العقلية فهو قبلي يعتمد على الحقيقة القارّة الموجودة مسبقًا في عالم المثل، ويحاول بوساطة العقل البرهنة على صحّة هذه الفرضية، أو قل هو منطق أرسطي ينطلق من مسلّمة مفادها أنّ المقدّمات صادقة، لذا فالنتائج تكون بالضرورة صادقة. وحتّى البنيوية باتخاذها اللّغة أساسًا لولادة الدلالة تكون قد وقعت في الأحكام

الماقبلية، أليس التّحديد المسبق لنظام اللّغة، وطريقة عمله في توليد الدلالة هو حكم قيمي، وإن ادعت التّحليل، يجعلها أقرب ما تكون إلى المنطق الأرسطي في الفلسفة العقلية.

رابعًا : البنيوية وفلسفة موت الإنسان :

لكن يبقى أنّ الإنسان هو الضحيّة في المشروعين، وهذا يعني أنّ الفكر الفلسفي الغربي الذي نشأت المشاريع النّقدية في كنفه جذّر فكرة "موت الإنسان" وأقرّها مبدأ ساريًا في كلّ المشاريع الفكرية والنّقدية. فها هو "بارت" يعلن موت المؤلف، فيقول بأنّ "المؤلّف شخصية حديثة النّشأة وهي من دون شكّ وليدة المجتمع الغربي من حيث تنبه، عند نهاية القرون الوسطى، ومع ظهور النّزعة التّجريبية الإنكليزية والعقلانية الفرنسية والإيمان بالفرد الذي واكب حركة الإصلاح الدّيني إلى قيمة الفرد أو الشخص البشري كما يفضّل أن يقال" [٤١]. و"بارت" هنا يؤكّد ما كانت عليه الذّات في المذاهب السّابقة كالفلسفة المثالية والنّقد الرّومانسي، لذا فهو يعادي كلّ دعوة تنادي بدراسة شخصية صاحب النصّ للوصول إلى الدلالة فيه، لأنّ الكاتب حسبه لا يعدو أن يكون مجرّد "ناسخ "سام ومضحك معًا" خال من المشاعر والانطباعات، مخلوق أجوف إلاّ من هذا "القاموس الهائل الذي يغرف منه كتابه" لاتتوقّف "وتتمثّل كلّ قوّته في مزج كتاباته هنا ومعارضتها هناك دون الإبقاء على أيّ منها" [٤٢].

لكن موت المؤلّف ـ كما سلف ذكره ـ لا يقصد به الإنسان دمًا ولحمًا، وإنّما الموت الرّمزي، موت الذّات العارفة والمتعالية التي أقرّتها الفلسفة المثالية، والذّات الحالمة التي نادى بها الرّومانسيون . وهي فكرة تجد جذورها عند "نيتشه" في دعوته إلى موت الإله، وكذا "هيدغر" في سعيه لتقويض صرح الفلسفة العقلية (المثالية)، وعند فوكو أيضا في حفرياته. وتعالت بعض الأصوات في الوطن العربي مساندة هذه الفكرة، ليس هذا وحسب، بل اعتبرت ما جاءت به البنيوية هو تحرير للذّات من سجن العقل، فها هو عبدالسّلام المسدّي يقول: "لكن أهم مميّز يمكن لنا اليوم أن نستنبطه من خصوصيات البنيوية على صعيد القراءة النّظرية هو الموقع الجديد الذي احتلّه الإنسان ضمنها، فالفلسفات المألوفة كانت دائمًا حسب تقديرنا تنطلق من شيء ما هو واقع خارج الإنسان لتنتهي إلى شيء ما يتجاوز حدود الإنسان بعد أن تكون قد غاصت في عالم الوجود عبر الكائن البشري، فالإنسان من حيث هو بذاته قد كان دومًا واسطة العقد في القلق الفلسفي ولكنّه لم يكن في حدّ نفسه علّة وجوده ولا غاية مطافه" [٤٣].

إذًا، فالبنيوية، والحال هذه، قد حرّرت الذّات الإنسانية من عبودية الفلسفات العقلية، فعزلتها عن الأشياء ولم تعد تتّخذ مرجعًا في الوصول إلى الحقيقة، كما جعلتها شاهدًا على عملها في النصّ، حيث يتسنّى لها استنباط القوانين الموجودة في أنساق النصّ. لكن نسي من يدعو إلى هذه النظرة بأنّ البنيوية، وإن حرّرت الإنسان من سجن العقل، وأبعدته عن أن يكون مرجعًا للفلسفة العقلية في سعيها لبلوغ اليقين، فهي جعلته حبيس أنساق النصّ؛ إذ وإن ادّعى أنّه يحلّل النصّ لكنّه يبقى خاضعًا لبنائه، ولا يحقّ له أن يضيف شيئًا من عندياته، فأين هي إذن هذه الحرّية؟

قد يوافق المرء على أنّ دعوة "موت المؤلّف" كانت بمثابة ردّ فعل على مغالاة أنصار النّقد السياقي (البيوغرافي) الذي أعطى المركزية في دراسة النّصوص لكلّ ما يتعلّق بالكاتب. لكن هذا لا يعني إلغاء صوته تمامًا والتغاضي عن إنجازه؛ إذ مهما تعدّدت مصادر الكاتب التراثية والبيئية والثقافية في إبداع النص، فهو أولاً وآخرًا، تلك الموهبة التي وعت وجسّدت من خلال التّجربة فعل الإبداع. مع الإيمان بأنّ النصّ هو الأوّل والآخر في تحديد قيمة الإبداع، تفاديًا للوقوع في الأحكام القيمية، وتخلّصًا من سلطة الحضور التي يمليها على النّاقد صاحب الإبداع، ويكفي شهادةً على ذلك رأي "فوكو" صاحب فلسفة "موت الإنسان"، إذ يقول : "إنّ من العبث أن ننكر

وجود الكاتب أو المبدع [٤٤]. فيكون بذلك قد فرّق بين ذات المبدع الفردية، التي لا يجب نكرانها، وبين كونه ذاتًا عارفة بالمفهوم الديكارتي.

لكن البنيوية ـ كما سلف ذكره ـ لم تبقَ في السّاحة النّقدية إلاّ مدّة قصيرة، وقد تعرّضت للشرخ من قبل أهلها فوكو وبارت ودريدا. أضف إلى ذلك فإنّ مبالغتها في إعطاء النصّ السلطة في إنتاج الدلالة جعل أنصار التّفكيك، ونظرية التلقّي ينادون بضرورة إشراك القارئ في إنتاج الدّلالة، والبنيوية وإن بدت مناقضة لهذه الدعاوى، إلاّ أنّ إعلانها عن "موت المؤلف" كان بمثابة التبشير بميلاد القارئ المبدع؛ حتّى وإن تشدّدت في موقفها حول انغلاق النصّ على نفسه فلايعقل أن ينتج النصّ الدلالة من تلقاء نفسه، فلابدّ من قارئ متمرّس يملك آليات التحليل حتّى يستطيع أن يحاور أنساق النصّ لإنتاج الدّلالة. إذًا، لا ينكر جاحد أنّ الاتجاهات المسمّاة "ما بعد البنيوية" قد خرجت من عباءة البنيوية، بل إنّها ظلّت محافظة في بعض دعاويها على ما أقرّته البنيوية، لا سيّما مفهوم النصّ.

كما يرجع النقّاد أصول التّفكيك إلى مثالية كانط، التي أعطى من خلالها للذّات المتعالية دور البحث عن الحقيقة، مع ما يبدو من تناقض في الظّاهر؛ إذ من المعلوم أنّ التّفكيك الذي بدأه نيتشه ومن بعده هيدغر، كان في الأساس لأجل تقويض المفاهيم التي أقرّتها الفلسفة العقلية (المثالية)، فكيف يمكن، والأمر كذلك، القول إنّ التّفكيك له أصول تربطه بهذه الفلسفة؟ هذه هي الخصوصية التي أثبت البحث من خلال حواراته أنّها خاصّة بالعقل الغربي دون سواه، حيث تبدو الأمور في الظاهر متناقضة، لكن إذا ما حاول المرء استكناه الخلفيات المعرفية التي تتّكئ عليها يجد أنّ مناطق الاتّفاق أكبر من مناطق الاختلاف، وهي في ذلك تعبّر عن انغلاق العقل الغربي حول نفسه.

الفلسفة العقلية (المثالية) التي قادها كانط وديكارت جاءت كبديل عن سيطرة النّزعة التّجريبية في الفكر الغربي؛ إذ بعدما فشل العلم في بلوغ اليقين الموضوعي وتحقيق ما يرومه الإنسان تراجع فاسحًا المجال أمام الفلسفة العقلية (المثالية) التي تنطلق من العقل كأساس للمعرفة بدل الطبيعة باستخدام الملاحظة والتّجربة، فحلّت الذّات المتعالية والعارفة بدل المعادلة والأشكال الهندسية والبراهين.

هذا يعني أنّ الفلسفة العقلية (المثالية) نفت أن تكون الحقيقة/ المعنى موجودة في الطبيعة (الخارج)، بل هي قابعة في العقل (الدّاخل)، وما على الذّات المتعالية أو العارفة إلاّ البحث عنها داخل العقل/ النّسق، أي إنّ الحقيقة أصلاً موجودة في عالم المثل (الميتافيزيقا)، والعقل كأداة، يبرهن على وجودها، أو قل يؤكّد هذه الحقيقة ليس إلاّ.

أمام كلّ هذا، يمكن القول، إنّ الفلسفة المثالية تمثّل جانب الشكّ في الفلسفة الغربية، بالرّغم من أنّها تنطلق من مُصادرة مؤدّاها أنّ الحقيقة موجودة؛ إذ إنّ الحقيقة المفترضة لا يمكن استحضارها لتصبح قابلة للملاحظة والقياس كما كان يفعل العلم التّجريبي في البرهنة على صحّة فرضياته، بل هي تؤمن بقدرة العقل/ النموذج/ المثال/ الأداتي الممثّل في الذّات العارفة (الكوجيطو)، والذات المتعالية. ومادام أنّ الحقيقة غير حاضرة، بل متخيَّلة فقط، فهي تبقى دائمًا غائبة، وغيابها هذا هو دليل حضورها، ألم يقل أفلاطون بأنّ الأشياء الموجودة في عالم الوجود حقائق زائفة لأنّ الحقيقة الحقّة موجودة في عالم المثل (العالم الحقّ)، وأنّ ما يحاكيه المبدع ما هو إلاّ صورة شائهة عن الصورة الأصل الموجودة في عالم المثل، وهو بهذا لا يختلف عن موقف التّفكيك، لأنّ الدلالة، والأمر كذلك، تبقى مؤجّلة لأنّها غائبة، وما الحاضر إلاّ تأكيد للغياب وزيف يخدع الباحث عن الدلالة. أليس هذا هو ما وصل إليه دريدا في استراتيجية التّفكيك، بأنّ

المعنى مؤجّل إلى ما لا نهاية، لأنّ الدالّ وهو يبحث عن المدلول لا يعثر عليه، لأنّ هذا الأخير يتحوّل بدوره إلى دالّ يبحث عن مدلول، وتبقى لعبة الدوالّ دون الوصول إلى معنى.

قد يبدو بأنّ هذه الدعاوى مجرّد هرطقة أو لغة ميلودرامية، لكن لو تأمّل الباحث في الأسس التي قام عليها المشروع الحداثي (البنيوي) سيجد أنّ الأمر بسيط ومنطقي، وأوّل هذه الأسس هي اللّغة، ألم يقل الحداثيون بأنّ اللّغة توجد قبل الإنسان، وبأنّها بيت الوجود الذي تلتقي فيه كل الكائنات، وأنّها نظام من العلامات لا يؤمن إلاّ بمنطقه الدّاخلي ولا يحيل إلاّ على نظامه القارّ، إذًا، فلمَ لا يمكن التّسليم بلا نهائية الدّلالة ما دام أنّ النصّ لا مرجع له إلاّ داخله، فهو حلقة من سلسلة متواصلة من الدالاّت غير المقترنة بمرجع وهو ما اصطلح عليه (الدلالة المتعالية) أو (الدالّ المتعالي)؛ إنّ النصّ التّفكيكي لا أصل له ولا نهاية [٤٥].

جماع القول:

تُرى، أهناك شكّ في هذا التشابك بين اتجاهات الفكر الفلسفي الغربي؟ إذ كيف يعقل - لولا هذه الحقائق المتوصّل إليها - القول، إنّ الفلسفة العقلية (المثالية) تتقاطع مع استراتيجية التّفكيك، التي أرسى دعائمها نيتشه، الذي أسّس فلسفته المنظورية لمحاربة الحقيقة التي أقامها الفكر الفلسفي العقلي (المثالي)، لكن - كما ذكر آنفًا - هذه هي خصوصية العقل الغربي، يظهر غير ما يبطن؛ علم تجريبي يثور على سلطة الكنيسة التي حبست الحقيقة ومعها الإنسان في التّفسير اللاّهوتي (الدّاخل)، ليقيم فكره على أساس الملاحظة والتّجربة (الخارج)، مع الاستعانة بالعقل، بدعوى تحرير العلم ومعه الإنسان من الأساطير والترّهات التي أقرّتها الكنيسة، ثمّ جاء الفكر الفلسفي العقلي (المثالي) مدّعيًا أنّ العلم التّجريبي قلّل من قدرة العقل في البرهنة على وجود الحقيقة، وسجن معه الذّات في المعادلات الرّياضية، حيث الحقيقة قابعة في العقل(الدّاخل)، وما على الذّات العارفة أو المتعالية إلاّ أن تنفصل عن الجسد (الخارج)، وتحرّر نفسها للبحث عن الحقيقة الموجودة في داخلها (العقل).

ثمّ جاء نيتشه بفلسفة الشكّ، داعيًا إلى تعرية الفكر الفلسفي الغربي من الخرافات، التي أقامها العقل (المثال) حوله بدعوى أنّه يملك الحقيقة، بل هي موجودة. ليقيم بديلاً أطلق عليه الفلسفة الظاهراتية، التي لا تؤمن إلاّ بالظّاهر في إدراك الأشياء، بعيدًا عن العالم الميتافيزيقي الغيبي، وهو في ذلك يرى بأنّ الحقيقة وهم من الأوهام أقرّها العقل في مسيرته من أفلاطون إلى كانط وديكارت، لذا فهي لا توجد إلاّ إذا اعتقد الباحث عنها أنّها موجودة، أو يرى من وجهة نظره أنّها هي، فتحوّل الفكر الفلسفي معه إلى شكّ لا نهائي في الحقائق التي أقرّتها الفلسفات السّابقة، وهو، أيضًا، على غرار الفلاسفة السابقين، يدّعي بأنّ دعواه هذه هي محاولة لتحرير الذّات من نسق العقل ومن الحقيقة القارّة الوهمية التي أثبتها العقل؛ إذ لا حقيقة إلاّ حقيقة الذّات، التي تعتقد من منظورها أنّ الحقيقة موجودة (إرادة القوّة). ومن بعد الفيزياء النّسبية مع أينشتين ازداد العالم شكًا في كلّ يقين موضوعي، ليفتح الإنسان الغربي عينيه على نتاج هذه الأفكار مجسّدة في المشاريع النّقدية في القرن العشرين، بدءًا بالإرهاصات (لسانيات سوسير، الشكلية الرّوسية، النّقد الجديد، الماركسية، الوجودية)، وصولاً إلى المشاريع الحداثية. وكان كلّ مشروع يلفظ المشروع البديل ويخرجه من عباءته.

هكذا، وتأسيسًا على ما تقدّم، يمكن القول، إنّ البنيوية، وإنْ كان الفضل لعلم اللّغة الحديث (اللّسانيات)، في تزويدها بالمصطلحات والآليات التي توسّلت بها في مجال النّقد الأدبي، لكن لا يمكن، بأيّ حال من الأحوال، نكران المناخ الفكري والفلسفي، الذي يكاد يكون المحضن الثقافي الذي نشأت في كنفه البنيوية فكرةً قبل أن يلفظها مولودًا راسيًا في القرن العشرين. والباحث إذ يقرّ ذلك، إنّما يروم التنبيه إلى قضية تغاضى عنها النّاقد العربي، وهو يتعامل مع المناهج

الغربية، ويتعلّق الأمر بقضية الانفتاح اللامشروط على نتاج الحداثة الغربية، دون تقدير لما قد تحدثه هذه الحداثة من شرخ في المنظومة الفكرية والنّقدية للثقافة العربية.

فإذا كان الذي وصل إليه النّقد الأوروبي في هذا العصر، ما هو إلاّ تتويج طبيعي لمسيرة الفكر الفلسفي الغربي، فأين النّقد الحداثي العربي من كلّ هذا، ألا يدّعي النقّاد الحداثيون العرب أنّهم إمّا أن يكونوا حداثيين أوفياء للنّسخة الغربية وإلاّ فقدت نصوصهم سمة الحداثة؟ هل بهذا التبنّي يبقى الخطاب النّقدي العربي وفيًا لأصوله، كما هو عند نظيره الغربي، أم إنّه يصبح صورة منسوخة للنّقد الحداثي الغربي، وإذا كان ذلك كذلك، فهل يقع في المحظور، ما دام أنّ الخطاب النّقدي الغربي وثيق الصّلة بأصوله الفلسفية، وفيّ لتراثه الفكري؟ ألا يقع النقّاد الحداثيون العرب في تناقض؛ إذ كيف يتمّ استخدام مصطلحات نقدية فلسفية المرجع، مأخوذة من بيئة ثقافية تختلف عن البيئة الحضارية للنصّ المقارَب، بل تناقضه؟ أم إنّ النّقد معرفة عالمية يمكن استقطابها وتبنّي مقولاتها دون أن يكون في ذلك مساس بماضي الشّعوب وتراثها، شريطة أن يراعي النّاقد المستورد مبدأ الحوار حتى لا يقع في فخّ المطابقة، فيحقّق بذلك الاختلاف عن الآخر/ الأصل . . .

تلكم - إذًا - هي قضيّة البنيوية، حاول الباحث التقرّب منها لقراءتها، وتقديمها بالوجه الذي ارتضاه لهذه القراءة، دون أن يكون في ذلك ادّعاء بامتلاك الإجابة الشافية القارّة، التي تتسلط بما تعتقده، فهي لا تعدو أن تكون إلاّ فاتحة لمتعة القراءة، واللذّة التي لا يملك القارئ سلطة أمام رغباتها، المتجدّدة في كلّ حضور، الحاضرة في كلّ قراءة متجدّدة . . .

الهوامش:

(1) عبد الله إبراهيم : معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النّقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط٢، ١٩٩٦، ص٨ .

(2) ميشيل فوكو : البنيوية والتحليل الأدبي، ترجمة : محمد الخماسي، العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت/ باريس، ع١، شتاء١٩٨٨، ص١٥ .

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

(*) التحليل الديكسولوجي مصطلح يقابل عند "فوكو" مصطلح الأركيولوجيا، وهي، أي الديكسولوجيا Deixologie، حسب مترجم المقال، تشير إلى العلم الذي يدرس الأثر من حيث إنه وثيقة .

(4) ميشيل فوكو : البنيوية والتحليل الأدبي، ص١٧ .

(5) كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلّي (دراسات بنيوية في الشّعر)، دار العلم للملايين، لبنان، ط٤، ١٩٩٥، ص٧ .

(6) صلاح فضل: نظرية البنائية في النّقد الأدبي، مؤسسة مختار للنّشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٢، ص ص٢٠٤، ٢٠٥ .

(7) فاضل ثامر: اللّغة الثّانية (في إشكالية المنهج والنّظرية والمصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء/ بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص٢٣٦ .

(8) سعيد الغانمي : البنيوية : النموذج اللّغوي والمعنى الفلسفي، ضمن كتاب "معرفة الآخر"، ص٣٩ .

(9) فؤاد زكريا : الجذور الفلسفية للبنائية، حوليات كلية الآداب، الكويت، ١٩٨٠، ص٨ .

(10) سعيد الغانمي، المصدر السابق، ص٦٢ .

(11) عمر مهيبل : البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩١، ص٩٢ .

(12) جان ماري أوزياس : البنيوية، ترجمة : ميخائيل مخول، دمشق، ١٩٧٢، ص٢٥٣، نقلاً عن : سعيد الغانمي (مشترك) : معرفة الآخر، ص٥٩ .

(13) بول ريكور : فلسفة اللّغة، ترجمة : علي مقلد، العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت / باريس، ع٨، خريف ١٩٨٩، ص٢٤ .

(14) عمر مهيبل : البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ص٩٢ .

(15) المصدر نفسه، ص ص٣٤، ٣٥ .

(16) إديث كرزويل : عصر البنيوية (من شتراوس إلى فوكو)، ترجمة : جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣، ص٢١ .
(17) محمد سبيلا : التحولات الفكرية الكبرى للحداثة (مساراتها الابستمولوجية ودلالاتها الفلسفية)، مجلة فكر ونقد، الرباط، المغرب، ع٢، س١، ١٩٩٧، ص٣٨ .
(18) عبد الله إبراهيم : المركزية الغربية (إشكالية التكون والتمركز حول الذات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص٥٨ .
(19) المصدر نفسه، ص٦٤ .
(20) ميشيل فوكو : تاريخ الأفكار والعقل المنعكس (قراءة في ماهية العقل الغربي). تقديم وترجمة : محمد شوقي الزين، مجلّة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي - بيروت/ باريس، ع١٠٢، ١٠٣، جانفي، فيفري ١٩٩٨، ص١٣٦ .
(21) المصدر نفسه، ص١٣٩ .
(22) آلان تورين : نقد الحداثة . ترجمة : صيّاح الجهيم، ج١، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، ١٩٩٨، ص١١٩ .
(23) محمد مزوز : أزمة الحداثة وعودة ديونيزوس، مجلّة "فكر ونقد"، الرّباط، المغرب، ع٢١، س٣، سبتمبر، ١٩٩٩، ص ص٢٣، ٢٤ .
(24) آلان تورين : مرجع سابق، ص٥٧ .
(25) عبد الله إبراهيم : المركزية الغربية، ص٩١ .
(26) محمد مزوز : مرجع سابق، ص٢٧ .
(27) محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي : الحقيقة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩٦، ص٦ .
(28) منذر عيّاشي : الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص٣٩ .
(29) المصدر نفسه، ص٤٠ .
(30) المصدر نفسه، ص٤٢ .
(31) عبد الرحمان بن محمد القعود : في الإبداع والتلقي، الشعر بخاصة، "مجلة" عالم الفكر، م٢٥، ع٤، أبريل/ يونيو، الكويت، ١٩٩٧، ص١٨٧ .
(32) صلاح فضل : مناهج النّقد المعاصر، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ص ص٦٩، ٧٠ .
(33) البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة : جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص٢٨ .
(34) يوسف بن أحمد : منظورية الحقيقة عند نيتشه، مجلّة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت/ باريس، ع ١٠٢ - ١٠٣، ١٩٩٨، ص٥٠ .
(35) المصدر نفسه، ص٥١ .
(36) المصدر نفسه، ص٥٦ .
(37) صلاح فضل : مناهج النّقد المعاصر، ص ص٦٩، ٧٠ .
(38) يوسف بن أحمد : منظورية الحقيقة عند نيتشه، ص٥٦ .
(39) المصدر نفسه، ص٦٠ .
(40) F. de Saussure : Cours de linguistique generale. Ed. Payotheque. 1978 .P.43.
(**) التعالي الفلسفي : كلّ فلسفة تدعو إلى اكتشاف الحقيقة انطلاقًا من الفكر وبعيدًا عن التّجربة والملاحظة .
(41) فاضل ثامر : اللّغة الثّانية، ص١٢٩ .
(42) محمود خضر خربطلي : إشكالية موت المؤلّف، مجلّة " الآداب"، جامعة قسنطينة، ع٤، ١٩٩٧، ص٢٨٦.
(43) عبد السّلام المسدّي : قضية البنيوية(دراسة ونماذج)، دار الجنوب للنّشر، تونس، ١٩٩٥، ص ص٢٩، ٢٨.
(44) ميشيل فوكو : نظام الخطاب وإرادة المعرفة، ترجمة : أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، دار النّشر المغربية، ١٩٨٥، ص١٩ .
(45) عبد الله إبراهيم : معرفة الآخر، ص١٣٠ .

كشّاف المصادر والمراجع :

أوّلاً : بالعربية :

إبراهيم عبد الله :

(١) معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النّقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط٢، ١٩٩٦.

(٢) المركزية الغربية (إشكالية التكون والتمركز حول الذات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط١، ١٩٩٧.

(٣) بن أحمد يوسف : منظورية الحقيقة عند نيتشه، مجلّة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت/باريس، ع ١٠٢ - ١٠٣، ١٩٩٨.

(٤) تورين آلان : نقد الحداثة . ترجمة : صيّاح الجهيم، ج١، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، ١٩٩٨.

(٥) فاضل ثامر : اللّغة الثّانية (في إشكالية المنهج والنّظرية والمصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء/ بيروت، ط١، ١٩٩٤.

(٦) خربطلي محمود خضر: إشكالية موت المؤلف، مجلّة " الآداب"، جامعة قسنطينة، ع٤، ١٩٩٧.

(٧) كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلّي (دراسات بنيوية في الشّعر)، دار العلم للملايين، لبنان، ط٤، ١٩٩٥.

(٨) بول ريكور : فلسفة اللّغة، ترجمة : علي مقلد، العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت / باريس، ع٨، خريف ١٩٨٩.

(٩) فؤاد زكريا : الجذور الفلسفية للبنائية، حوليات كلية الآداب، الكويت، ١٩٨٠.

(١٠) محمد سبيلا: التحولات الفكرية الكبرى للحداثة (مساراتها الابستمولوجية ودلالاتها الفلسفية)، مجلة فكر ونقد، الرباط، المغرب، ع٢، س١، ١٩٩٧.

(١١) محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي : الحقيقة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩٦.

(١٢) منذر عيّاشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

(١٣) روجيه غارودي : البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٨١.

(١٤) صلاح فضل : نظرية البنائية في النّقد الأدبي، مؤسسة مختار للنّشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٢.

(١٥) مناهج النّقد المعاصر، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.

(١٦) ميشيل فوكو: تاريخ الأفكار والعقل المنعكس (قراءة في ماهية العقل الغربي). تقديم وترجمة : محمد شوقي الزّين، مجلّة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي - بيروت/ باريس، ع١٠٢، ١٠٣، جانفي، فيفري ١٩٩٨.

(١٧) ميشيل فوكو: البنيوية والتحليل الأدبي، ترجمة : محمد الخماسي، العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت/ باريس، ع١، شتاء١٩٨٨.

(١٨) نظام الخطاب وإرادة المعرفة، ترجمة : أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، دار النّشر المغربية، ١٩٨٥.

(١٩) القعود عبد الرحمان بن محمد: في الإبداع والتلقي، الشعر بخاصة، "مجلة" عالم الفكر، م٢٥، ع٤، أبريل/ يونيو، الكويت، ١٩٩٧.

(٢٠) إديث كرزويل: عصر البنيوية (من شتراوس إلى فوكو)، ترجمة : جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت ١٩٩٣.

(٢١) محمد مزوز: أزمة الحداثة وعودة ديونيزوس، مجلّة "فكر ونقد"، الرّباط، المغرب، ع٢١، س٣، ١٩٩٩.

(٢٢) عبد السلام المسدّي : قضية البنيوية (دراسة ونماذج)، دار الجنوب للنّشر، تونس، ١٩٩٥.

(٢٣) مهيبل عمر: البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩١.

ثانيًا : بالفرنسية :

F. DE SAUSSURE :

(1)Cours de linguistique gènérale. Ed. Payothèque. 1978 .

الترجمة



أفكار حول تاريخ الرواية

توماس بافيل

تـ: محمد برادة

التراث وصراعات التجديد عند بورخيس

بياتريث سارلو

تـ: خليل كلفت





أفكار حول تاريخ الرواية

توماس بافيل — ت: محمد برادة

تاريخ الرواية هو، فى آن، تاريخ تساؤل خلافى لم يتوقف قط، وتاريخ التمثيل الفنى للأجوبة التى أثارها ذلك التساؤل.

وتتمثل خصوصية العوالم التى تتخيلها الرواية فى أن تنتظم - هذه الأخيرة - حول انفصال معترف به تماما بين الكائن البشرى والعالم المحيط به. ذلك أن الرواية تتساءل عما إذا كان، أو لم يكن، العالم المحيط هو المسكن الحقيقى للإنسان؛ أو إذا أردنا الدقة، فهى تتساءل عما إذا كان المثل الأعلى الأخلاقى جزءا من نظام العالم أم لا، إذا كان جزءا منه، فكيف، إذن، يبدو العالم، على الأقل فى الظاهر، جد بعيد عن ذلك المثل الأعلى؛ وإذا كان هذا المثل الأعلى غريبا عن العالم، فما الذى يجعل قيمته المعيارية تفرض نفسها على الفرد ببداهة قوية؟ إن الرواية ستمحص، بالتالى، اختيارات الإنسان الموضوع أمام هذا الموقف: مقاومة العالم، أو الانغمار فيه لإقامة النظام الأخلاقى، أو أخيرا، بذل الجهد لمعالجة هشاشته الخاصة. وبالترابط مع هذه الهموم، فإن الحكاية المكونة للرواية أولت الاهتمام، أمدا طويلا، للحب ولتكوين الأزواج؛ وذلك فيما الملحمة والتراجيديا تعتبران علاقة الإنسان بأقاربه مكسبا مفروغا منه؛ وبالحديث عن الحب فإن الرواية تجسد ضرورة إقامة مثل تلك الروابط وصعوبتها.

إنه من الممكن، بحسب الانعطافات التى سلكها هذا التساؤل أن نقسم تاريخ الرواية أربع فترات كبرى:

- رواية ما قبل الحداثة التى، فيما هى تفصل الإنسان عن محيطه، تسقط المثل الأعلى الأخلاقى على خارج الوسط المحيط.
- انتشاء السريرة الذى، فيما هو يضع المثل الأعلى الأخلاقى داخل قلب الإنسان، يعتقد أنه يكتشف طريقة للربط الطوعى بين الناس.
- مرحلة الانغراس وهى تفكر فى الروابط اللاإرادية بين الناس وبيئتهم.
- وأخيرا مرحلة القطيعة الجديدة التى تعيد اكتشاف المسافة الشاسعة بين الإنسان والعالم الذى يحيط به.

ما من واحدة من هذه الفترات متجانسة: جميعها تعرف صراعات مهمة متصلة بطبيعة النجاح الأخلاقى وبالمنهج الأفضل لتشخيصه فنيا[1].

الرواية ما قبل ـ الحداثية:

تراعى الرواية ما قبل ـ الحداثية بمنتهى الدقة تقسيم عمل المخيلة. ففى ما يتعلق بالرؤية الأخلاقية، تتخصص بعض الجنيسات (Sous - genres) الروائية ما قبل الحداثية فى وصف النجاح المعيارى والأخلاقى، ومن ثم تقدم الإنسان من خلال أنواع الكمال (الرواية الهيلينية، رواية الفروسية، الرواية الرعوية)، بينما تركز روايات أخرى على فشل الشخوص الأخلاقى وتكشف نقصهم المستعصى على العلاج (الشطارية، محكيات المراثى والقصة). وعلى مستوى منهج التمثيل الفنى، فإن فرقا كبيرا يفصل الأعمال التى تعطى الأسبقية لتأكيد الفكرة عن تلك التى تؤثر المعطيات التجريبية التى تجلى الأفكار.

إن الرواية الهيلينية التى اكتشفت وترجمت إلى اللغات الأوربية الحديثة فى منتصف القرن السادس عشر، تلتقط بدقة عجيبة المظهر الخارجى للمثل العليا المعيارية وكذلك العلاقة بين الاكتمال والانفصال. والنصوص المدرجة ضمن هذا الجنس الأدبى تحكى، فى العادة، تاريخ زوج يقودهما الحب ويمران عبر سلسلة طويلة من الاختبارات المشخصة للظلم السائد فى الكون المحيط بهما. وبعد التغلب على مقالب الدهر، فإن حفلات الزواج التى تكرس سعادة الشخوص تبرز الطابع غير المألوف لمصيرهما.

وهذه المغامرات تظهر وحدة النوع البشرى الموضوع تحت حماية العناية الربانية، وفى الآن نفسه، تبخس قيمة روابط الدم والتعلق بالوطن. فى رواية "الحبشيات" لـ"هيليودور (الجد الحقيقى للرواية الأوربية)، نجد أن شاريكلى التى ولدت فى الحبشة وتربت فى اليونان، تنفصل دون مشقة عن البلاد الحرة التى رأتها تكبر؛ لأن نداء الحب السماوى هو أقوى من الواجب تجاه المدينة. إلى جانبها، تياجين الذى ولد فى تيسالى وانحدر من سلالة أخيل، يغادر بلاده دون تردد ليتبع محبوبته إلى قلب إفريقيا.

إن العالم الواسع الذى ينفتح أمام أبطال الرواية بعد تركهم لعائلاتهم ولمدينتهم، لا يكف عن التحرش بهم. لا شىء يؤثر فيهم، لا الغرق ولا الأسر ولا الابتعاد عن المحبوب، ولا الاضطهادات والسجن والتعذيب والحرق، لا شىء من ذلك يؤثر على تلك الكائنات الأكثر لمعانا من الألماس والأكثر صلابة من الفولاذ. ذلك أن التتالى المتلاحق للآلام والمصائب التى يتعرض لها الأبطال الشباب، تكشف لهم وجه العالم الحقيقى: ذلك الوادى من الدموع الذى يجب عليهم أن يتجاهلوه. إنهم مثل الحكماء الرواقيين المحتمين جيدا داخل قلعتهم الداخلية، عليهم هم - شخوص الرواية الهيلينية ـ أن يظلوا دون انفعالات أمام التبدل والألم، ومجدهم يتجلى فى قدرتهم على تجنب إغراءات العالم.

إن أبطال محكيات الفروسية المقروءة على نطاق واسع خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، يجتازون هم أيضا العالم ويجابهونه معتمدين على صلابة المعايير التى ينتمون إليها. إلا أنهم، على خلاف أبطال الرواية الهيلينية، ملتزمون دون شرط، بالحفاظ على العدالة بين الناس. إن الفرسان يواجهون العالم بنشاط وحيوية، غير أنهم بدلا من البحث عن الخلاص الفردى، يحاربون من أجل خلاص الآخرين.

العالم البشرى الذى يحرص الفرسان على إنقاذه مخاطرين بحياتهم، هو مهدد باستمرار، وتشخيص هذا التهديد يسمى المغامرة، ليل نهار، داخل القصور وحول المائدة المستديرة، وعلى الطريق، يظل هؤلاء الشهوم مترصدين فى انتظار أن يستنجد بهم أحد. وعندما يطلب من الفارس النجدة، فإنه مضطر لأن يغادر فى التو، أصدقاءه وأسرته ومولاه، وأن ينتزع نفسه من أحضان محبوبته ليركب فرسه ويذهب إلى القتال.

على هذا النحو، ينحدر الطابع المقطعى المكرر لمحكيات الفروسية من مبدأ جد مختلف عن المبدأ الذى يكثر في الفصول المقطعية فى الرواية الهيلينية.

فبينما فى "الحبشيات" يعنى تتالى المغامرات العرضى ظاهريا، الفصل بين الحياة الدنيا والروح القوية التى تنذر نفسها لحبها السماوى، فإننا نجد، فى محكيات الفروسية، أن لا نهائية الاختبارات والمحن التى تتربص بالبطل وأصحابه فى السلاح، توقع على حلف دائم بين تلك الشخصيات يكون أقوى من الطبيعة ومن العالم الواسع اللذين يحاولون دوما الحفاظ عليهما باسم المعيار الأخلاقى الذى يتوجب أن يحكم الحياة المشتركة.

ويجد واجب الغزل البالغ الأهمية فى هذه المحكيات، منبعه داخل الزوج نفسه المكون من الفارس وامرأته. وهذه الأخيرة تضمن قوة المحارب عن طريق إيجاد نقطة من المثالية العليا يعلق الفارس عليها طموحاته، وفى الآن نفسه فإنها عندما تهديه نفسها لصديقها بمحض إرادتها، فإنها تمضى على استقلال الزوج تجاه أى سلطة خارجية. إن الحب الغزلى يضاف بذلك إلى معايير الفروسية ليؤسس مثلا أعلى يكون أصله مندرجا داخل العالم البشرى.

إذا كانت الرواية الهيلينية ترسم أول ملمح للفرد الروائى بوصفه العنصر الثابت الأمثل للذات، فإن الرواية الرعوية تشتغل على صورة للسريرة أكثر تباينا يتم الوصول إليها بواسطة انقسام للذات يلتئم بحسب نضج الشخصية الروائية. وهذه الأخيرة التى لا تعرف قراءة ما فى نفسها، ولا فهم الكائن الذى تحبه، هى شخصية ممزقة بين قوة اندفاعاتها والمثل الأعلى الذى تطمح إلى تجسيده: فحبها، بشساعته، يملؤها بالرغبة فى الاكتمال، ويعميها، مؤقتا على الأقل، عن وسائل بلوغ منتهاه. إن مغامرات سيلادون، بطل "لاسترى" (L'Astrée) لهونرى ديرفى (١٦٠٧ - ١٦٢٧) تجعله يعتاد على أن يتحدى غرائزه الخاصة وأن يتقولب فى قالب يظل غريبا عنه - ولا يمكن أن يكون إلا كذلك؛ أى أنه باختصار، يتعلم المعيار المشترك.

يجب، بطبيعة الحال، ألا نبالغ فى التشابه بين الرواية الرعوية وروايات التكوين (التعلم) الحديثة. ذلك أن معنى الروايات الرعوية يظل غير منفصل عن التأمل فى النضج الفردى وفى تعلم المعايير المشتركة: إذ يبدو أن هذه الروايات تردد، بإسراف، أن الذات الرعوية مستعدة لأن تتلقى من الخارج القاعدة المثلى لسلوكها، شريطة أن تذهب هى بنفسها لتبحث عن تلك القاعدة بكامل حريتها.

ومن بين الجنيسات ما قبل الحديثة المخصصة للنقص البشرى، الرواية الشطارية التى هى الأكثر لذعا وتدميرا. بانتمائها إلى تقليد روائى يعود إلى نص "ساتيريكون" لـ"بيترون" ويستمر فى خرافة "رواية رونار"، فإن شخصيات الروايات الشطارية هى شخوص متوحدة، متحايلة ودون زمرة. ومثل ما هو الأمر فى الروايات الهيلينية، فإن العالم الشطارى يثقل كاهل البطل بعدوانيته التى لا تنضب، كأنما مغامراته الفاشلة تجسد، كل واحدة على طريقتها، الهوية العميقة لتحد كونى.

وهنا يجب أن نميز بين وجهين مختلفين: من جهة، محتال (Picaro) يقبل لا أخلاقية شرطه دون أن يستشعر ندما، ومن جهة ثانية المحتال (الشاطر) الواعظ، الذى يأسف لوضاعة حياته الخاصة متعللا بقانون أعلى لا يستطيع أن يحترمه. فى الحالة الأولى التى تطابق حالة بطل "حياة لازار دوتورميس"، الرواية الإسبانية المكتوبة فى القرن السادس عشر، نجد أن الشخصية تتحرك خارج المعايير الأخلاقية بالرغم من وجودها، وتعتبر أن هذه المنافاة لما هو سائد، بمثابة شرطها الطبيعى. من ثم فإن هذا البطل رجل سعيد، يستمتع بخدع أشباهه، ولا يطرح أسئلة حول المعايير المؤهلة لأن تحكم الوجود البشرى.

ونموذج المحتال الثانى، هو شخصية لها مغامرات فضائحية على شاكلة مغامرات "لازار"، إلا أنها، خلافا عنه، لا تستطيع التسليم بقبول انحطاطها الخاص، ولا تأييد ما ترتكبه من خروقات للمعيار الأخلاقى. ونجد صورة لهذا المحتال ذى الوعى الشقى عند الكاتب المتطهرى دانييل دوفو صاحب Moll Flanders (١٧٢٢) و"روكسان السيدة المحظوظة" (١٧٢٤). فبالنسبة لبطلات هاتين الروايتين، فإن الرغبة فى عيش موافق للمعيار الأخلاقى - وهى رغبة تأخذ شكل طموح إلى سعادة زوجية - لا تعود فقط إلى تأثير تأنيبات الضمير أو إلى الحنين للبراءة، وإنما هى أحد الأسباب الأكثر أهمية الموجهة لأفعال الشخصيات. فالندم ينقذ، فى النهاية، "مول فلاندر"، لكن روكسان الملاحقة بجرائمها الماضية تغوص في الجنون. إن دوفو، بعيدا عن التعدد الفوضوى للشطارية، يبذل جهده لاستحضار وحدة المصير الفردى.

المنهج الإشارى: رغم تنوعها، فإن الروايات المثالية (الهيلينية، ومحكى الفروسية، والرواية الرعوية) تسلك جميعها منهجا للتمثيل يستحق أن نستخرج ملامحه الأساسية. إن مصداقية هذه الروايات لا تأتى من ألفة القارىء مع العالم الذى تمثله والذى هو غير ممكن الوقوع إطلاقا. بالأحرى، يكون هذا القارىء مدعوا إلى الإمساك أولا بالفكرة الموحدة التى تسند الكون المتخيل - وبالتالى الفصل بين الشخصية والعالم - مع احتمال أن يتساءل فيما بعد عما إذا لم تكن هذه الفكرة تضىء على طريقتها الكون المعتبر كونا واقعيا. ذلك أن هذه الروايات تشيد بدأب كونا تخييليا واسعا جد مختلف عن الحياة اليومية، وتقدمه كما لو كان محللا ملتحما. وحسب هذا المنهج الذى أسميه إشاريا idéographique، يكون الكون المتخيل مصاغا وفق رؤية تجريدية موحدة تستحضرها باستمرار كثرة الفصول والحلقات.

إن الطابع التجريدى للفكرة المولدة يشرح استبعادية الوقوع بالنسبة للروايات التى تعرض تلك الفكرة. ومن أجل إبراز قوة تلك الفكرة تؤمثل تلك الروايات كلا من الشخصيات والوسط الذى تتطور داخله مكتفية بالتركيز على ملامحها الجوهرية. وهذا النهج يولد كائنات تخييلية غناها النوعى ضعيف نسبيا، لكن صفاتها تبلغ كل واحدة منها كثافة استثنائية. ولما كانت الفكرة بحاجة إلى أن تنشر هويتها، في آن، داخل الزمان والفضاء، فإن عقدة هذه النصوص هى مشهدية (مقطعية) بالضرورة: فهذه العقدة تفرض على الرواية طابعا استمراريا، وعلى الفعل شكلا بانوراميا. وفى الأخير، تكون الرواية المثالية، عادة، مسرودة بطريقة لا شخصية (أى أنها تحكى بضمير الغائب) كما أن الأمر يتعلق بتبليغ القارىء القوة الموضوعية للفكرة الأساسية.

وعلى طريقته، فإن الجنس الشطارى الذى يعوض تمثيل إنسانية نموذجية بأخرى موسومة بالنقص، يمدد التقليد الإشارى بطريقة عكسية. إنه، على شاكلة الروايات المثالية، يطمح إلى أن يبتعث من خلال الكثرة المشهدية، فكرة تجريدية غير منتظرة عن الكون، وهى المتعلقة بالفصل الجذرى بين الإنسان - العاجز عن الارتقاء إلى سمو المعيار - وبيئته المحيطة به. والشخوص التى هى أيضا خطاطية - بالمعنى التبسيطى النوعى - مثل الأبطال النموذجيين للرواية الهيلينية والقروسطوية أو الرعوية، تبرز فقط الملامح التى تتطابق مع فكرة الرواية الموحدة. والعقدة، أخيرا، التى هى دوما استمرارية وبانورامية، تحلق فوق الزمن والفضاء لتكتشف التجسيدات النموذجية لهذه الفكرة.

مع ذلك، تختلف الرواية الشطارية عن سابقاتها المثالية باستعمالها المتواتر للتفاصيل الحياتية المألوفة، وبطابعها الإثباتى الأقل تمسكا بالموضوعية والذى يستعمل ضمير المتكلم في السرد. ومثلما أن وفرة المواقف الغرائبية والخطاب الموضوعى يحثان قارىء "الحبشيات" على أن يتأمل في المعنى العام للمغامرة البشرية، فإن كثرة الأشياء المألوفة الواردة في "حياة لازار" وفى "مول فلاندر"، وكذلك النبرة الاعترافية للمحكى، ليست غايتهما الأخيرة التمثيل الوفى للعالم الخارجى (لأن

الحكايات الشطارية هى في مجموعها مستبعدة الوقوع مثل الروايات الإغريقية أو الرعوية) وإنما يتقصدان صوغ فرضية تجريدية عن الجوهر الأخلاقى للعالم.

المنهج الاستقرائى:

من بين الجنيسات السردية ما قبل الحديثة والتى تكرس نفسها لدراسة النقص الأخلاقى، نجد أن المحكى الرثائى والقصة القصيرة يربطان هما أيضا المواقف المقدمة بفكرة مدركة بوضوح، وهى، مثلا، غرور الحب أو فكرة الخطر المتمثل في الفضول المبالغ فيه. وعلى خلاف المنهج الإشارى، فإن الفكرة المختارة في هذه الجنيسات لها أهمية محدودة، وتتكشف بطريقة استقرائية داخل فردانية حالة لافتة.

إن المحكى الرثائى المنحدر من "فخريات" أوفيد، هو عبارة عن شكاة مسرودة بضمير المتكلم وتحكى الشقاء الغرامى للبطل. ولما كان موضوع المحكيات الرثائية، مثل "مرثية السيدة فياميتا" (١٣٤٤- ١٣٤٥؟) لبوكاشيو، "والرسائل البرتغالية" (١٦٦٩) لغيلليراك، هو الآلام الحميمية لكائن بشرى مأخوذ في شرك تفرده، فإن هذا الجنس التعبيرى يقدمها من خلال التعبيرية الغنائية. وباحتلاله مكانة محتشمة ضمن مجموع الأجناس السردية ما قبل الحديثة، سيلعب المحكى الرثائى، مع ذلك، دورا مهما خلال القرن الثامن عشر، وذلك بمساهمته في إعادة التثمين الحديثة للنظرة الداخلية.

أما القصة، الجنس ذو الماضى الطويل في التقاليد الشفهية والذى ازدهر بإيطاليا وفرنسا وإسبانيا في ما بين القرن الرابع عشر والقرن السابع عشر، فإنها لا تفهم النقص على أنه فرضية عامة تقتضى تعداد كثرة العواقب، وإنما على العكس، تلتقط النقص من خلال فكرة واحدة تتكشف حقيقتها بطريقة مفاجئة وسط أتون الفعل. ويظل الموضوع المفضل، عند القصة، هو القطيعة بين الفرد وبيئته قطيعة مدركة هذه المرة، لا على أنها معطى بدئى تجريدى، بل بوصفها نتيجة حتمية لسلوك البطل.

خلافا للعقدة الاستمرارية البانورامية للروايات المثالية، والتى تتطلب من القارىء ألفة مديدة مع الشخوص، فإن القصة القصيرة تنتظم حول حدث واحد مفاجىء مندرج ضمن ديكور مرسوم بالكاد إلا أنه معتبر واقعيا. إذن، إذا كانت الروايات المثالية تقتضى من القارىء تعليقا عاما للحكم بإمكان الوقوع، فإن القصة، من أجل إحراز استقراء سريع وصاعق، يتحتم عليها أن تتموضع من أول وهلة على المستوى السريع للحقيقة المحيطة بالشخوص.

إن الحالة الأكثر أهمية وخصوبة، هى حالة القصص التى تنكب على الشغوفات التى لا يقوى البطل على إدراك طبيعتها أو سبب وجودها. فمثلا "الفضولى التافه" لسيرفانتيس - وهو المحكى المدرج في الجزء الأول من "دون كيشوت" (١٦٠٥)، و"أميرة كليف" (١٦٧٧) للسيدة لافاييت، وهو نص كان معاصروها يعتبرونه من جنس القصص، هما عملان يكتشفان الطابع الغامض للشغف، والدوار المصاحب لعدم معرفة النفس، وبذلك فإنهما يمهدان الطريق للتمثيل الفنى للعمق الذاتى.

انتشاء السريرة:

المثالية الروائية الحديثة: فيما كانت القصة الكلاسيكية متنبهة بالخصوص إلى الصراعات الدائرة داخل النفس الفردية، فإن معظم الجنيسات الروائية ما قبل الحديثة كانت تحترم مبدأ برانية المثل العليا المعيارية بالنسبة إلى المحيط القابل للرصد تجريبيا. وفى النصوص التى كانت تخضع لهذا المبدأ، كان باستطاعة الإنسان إما أن ينقاد لنقصه الخاص ويتقيد بالمادة، وإما أن يلبى رسالته البطولية ويلتزم بالمثل الأعلى. كذلك فإن البشر الذين كانت أرواحهم تلتقط وتكيف، مثل مرآة عاكسة، روعة المعايير، كانوا يقدمون نموذج التفوق الإنسانى.

تناولت رواية القرن الثامن عشر من جديد، مسألة السمو الأخلاقى لتعطيها جوابا جديدا ينقش من خلال كلماته، ومنذ ذاك، المثل الأعلى في قلب الإنسان. وبعد أن كانت السريرة أمدا طويلا صدى لقانون خارجي، صار باستطاعتها أن تقرأ داخلها الجداول التى نقشت عليها معايير الكمال الخالدة. وبفضل عملية يمكن تسميتها بـ"استبطان المثل الأعلى" أو "انتشاء السريرة"، يجد كل مخلوق بشرى نفسه مدعوا إلى البحث عن الكمال داخل نفسه على اعتبار أن الروح الجميلة تتميز عن الأرواح الأخرى بالنجاح الذى يكلل دوما بحثها.

وبما أنه، بعد هذا التحول، لم يعد هناك من سبب للبحث عن كائنات كاملة داخل فضاء مثالى يحكمه استبعاد الوقوع، بل على العكس يتوجب إسكانهم في عالم الحقيقة اليومية، فإن هذه الأخيرة اكتسبت كرامة مساوية لكرامة الأرواح الجميلة التى كانت تسكنها. من ثم فإن تلك الأرواح لم تعد تحس بالاندفاع نحو المنفى بعيدا عن نظيراتها: إذ يمكن القول بأن النبل الداخلى يميزها في عين المكان، وما دام قدرها يتمثل منذ ذاك في أن تحب وتتألم وتشع وسط أقربهما، فإن اجتياز العالم والتفتت المشهدى اللذين كانا يطبعان الروايات المثالية القديمة لم يعودا مطلوبين في الروايات المثالية الحديثة. إن هذه الأخيرة، بالمقابل، تعمق المنظور الذاتى للشخصية، وتصف بدقة جديدة الديكور المادى والاجتماعى. وبما أن العمق الأخلاقى والعلاقة الوطيدة بين الشخصية ووسطها الاجتماعى، وفى بعض الحالات، دراسة الديكور، سبق أن كانت موضوعا في القصة القصيرة، فإن روائيى القرن الثامن عشر المثاليين لم يكفوا عن تأمل دروس هذا الجنس التعبيرى الفرعى. والاهتمام، في آن، بالكمال الذاتى وبموضوعية العالم، جعل رواية العصر الحديث تحاول في الوقت نفسه، أن تقدم عزلة الفرد الكامل في كل روعتها حسب تخصص الروايات القديمة، وأن تتخيل، مثل القصة، مآسى لافتة، ناجمة عن أسباب معقدة. ونتيجة لذلك، فإن وحدة الفعل التى هى خاصة مميزة للقصة عن الروايات الكبرى ذات الفصول العديدة، أصبحت مقتضى لابد من مراعاته.

إن أول رواية جمعت بنجاح وبحركة واحدة، بين غنى الحياة الداخلية ومادية الكون ووحدة الفعل هى رواية "باميلا أو الفضيلة المجازى عليها" لصموئيل رشاردسون (١٧٤١). فقد نجح هذا النص في تركيب غير مسبوق بين الرواية المثالية والشطارية والقصة القصيرة: لقد ابتدع تجسيدا جديدا للبطلة الفاضلة وأدرجها ضمن حبكة تتلاقى فصولها العديدة عند نهاية واحدة، وأجرى على لسانها خطابا هو، في آن، سرى وممعن في السمو الأخلاقى.

ذلك أن باميلا، سليلة بطلات الرواية المثالية، هى فرد من خارج العالم، كائن يعيش في رعاية العناية الإلهية، ولها قوة صلبة قادرة على مقاومة كل خصم. ومع أن ولادتها جد متواضعة، فإن جمالها الاستثنائى يؤشر على اصطفائها شبه الأبدى وعلى فضيلتها الصلبة، كما أن مثابرتها وحكمتها تعلنان أنها لا تتبع البيئة التى وضعتها الصدفة فيها.

إن انتشاء السريرة أصبحت مدركة، مباشرة، بفضل المحكى بضمير المتكلم. مادام المثل الأعلى مدركا بوصفه خارجا، فإن العفة والصلابة، وهما خصلتان غير شخصيتين، يلمعان في البعيد، بينما الخزى يختبىء داخل عمق الروح: وما تكتشفه النظرة الموجهة إلى النفس داخل القلب، هو سر السفالة الذى يستعصى بلوغه على الآخرين. وبالمقابل، عند رشاردسون، كما عند روسو لاحقا، بما أن منبع المثل الأعلى هو روح البطلة، فإن هذه الأخيرة تشع تلقائيا ـ وبكيفية سرية ـ الجمال الأخلاقى. وإذا كانت البطلة، نتيجة لذلك، تتحدث بلا ملل عن نفسها، فلأن أحدا غيرها لن يستطيع أن يفهم، وأن يصف من الخارج، كنوز الحساسية والقوة الكامنة بقلبها.

إن قرار تقديم مجموع الأحداث من وجهة نظر الشخصية الأساسية وحدها، يزيد، في آن، من أهمية الفعل في مجموعه ومن أهمية الفصول الكثيرة المكونة له. ومن بين أهم اكتشافات رشاردسون طريقته الفنية في استحضار الفورية الزمنية للمعيش المستقبلى، واللعبة الحميمية للعماء والاستباق

والقلق والأمل. وإذن، فالواقعية الوصفية ليس لها، هنا، فقط وظيفة إثباتية كما لو كان القارىء عضوا في لجنة تحكيم تستعرض جميع الوقائع المتوفرة بحثا عن مستندات مقنعة. إن لهذه الواقعية أيضا، وبالأخص، وظيفة الكاشف السيكولوجي: إنها تحقق انغمار القارىء في العالم التخييلي كما يبدو للشخصية الروائية، مساهمة بذلك في التمثيل، غير المباشر ولكنه فعال، لحالاتها النفسية.

وفي آخر المطاف، فإن انتشاء السريرة هو مصدر التقنية الوصفية الجديدة ولو بكيفية غير مباشرة، لأنه أضفى أهمية كبيرة وثمينة على كل ما تراه الشخصية الروائية أو تسمعه أو تحس به. بدلا من التوجه مباشرة إلى جوهر كل حدث كما فعل من سبقوه، فإن رشاردسون اختار أن يقدم للقارىء ليس ما هو بارز من أجل فهم المحكى، بل ما تدركه البطلة هنا والآن. حيث الضمير الأخلاقي يتبنى الدور القديم للمعايير المتعالية، فإن النظرة الفردية تقدس الأشياء الأكثر بساطة وتواضعا التي تقع عليها، من ثم الانتشار الواسع، المفاجىء واللامقاوم لتمثيل التجربة المباشرة داخل الرواية، على حساب الوضوح والدقة.

الكوميديا البشرية وانبثاق الكاتب :

عرف "الإصلاح" الرشاردسوني نجاحا صاعقا. ومن بين متممي ما بدأ رشاردسون، الكثر والمشهورين، هناك جان جاك روسو الذى عمد في روايته "هيلويز الجديدة" (١٧٦١)، إلى استئناف تمثيل الفضيلة الحديثة وتجذيرها من خلال جعله معظم النوابض السردية تستند إلى السريرة المنتشية للشخوص. وفى المقابل، رفض هنرى فيلدنغ، زميل رشاردسون في المواطنة، رفضا تاما المثالية الروائية الحديثة. كان فيلدنغ يفكر بأن الرواية النثرية تتغيا القبض على الحقيقة الخالدة للطبيعة البشرية في نقصها المضحك، لا أن تعير وجها حديثا للفضيلة المتخيلة لدى أبطال الرواية القديمة.

للتدليل على صحة أساس قضيته، عبأ فيلدنغ المحاكاة الساخرة الكبرى لمحكيات الفروسية، من خلال دون كيشوت لسيرفانتيس، وهو العمل الذى اكتسب من خلال القرن الثامن عشر أهمية جديدة. بعد ظهور دون كيشوت بأمد طويل (ظهر أول مرة في جزئه الأول سنة ١٦٠٥، ثم ١٦١٥ في الجزء الثانى) كان نجاحه هو نجاح نص ذكى ومسرف في الغرابة، لكن الجمهور فوجىء بأنه كان يدشن "قدرة خالقة" جديدة في تاريخ الرواية، إذا ما استعملنا لغة الغنوصيين. وقد كان ذلك الجمهور محقا بطريقة ما: فعلى رغم أن هدف دون كيشوت الأساسى كان هو المثالية الفروسية، فإن النص لم يكن يختزل إلى مظاهره الهزلية، بل كان يقدم للقارىء باقة حقيقية من الأنواع السردية والحكمية المعاصرة، مازجا الرواية الرعوية بالقصة وبالحكاية الشطارية وبالحوار على طريقة إراسم Erasme، والنقد الأدبى بالفصاحة الأخلاقية..، وكل واحد من هذه الأجناس مفضل على اللاواقعية العنيدة التى طغت على محكيات الفروسية. كان سيرفانتيس، وهو رجل عصره، يعرف كيف يميز بين كفاءات الأجناس السردية المختلفة في تمثيل المثل الأعلى والنقص، كما كان يتحرز من أن يدين بالجملة جميع الروايات المثالية. إن كاتب "دون كيشوت" الذى أنهى مسيرته الأدبية بإصدار Persilès et Sigismonde (١٦١٧) التى هى عبارة عن "حبشيات" مسيحيات، كان معتزا بها، هو في الواقع ينتمى إلى الأدباء الذين كانوا عند نهاية القرن السادس عشر، وأوائل القرن السابع عشر، لا يدينون محكيات الفروسية إلا من أجل أن يفضلوا عليها مثالية الرواية الهيلينية التى اكتشفوها حديثا. فقط، في القرن الثامن عشر ومع ازدهار انتشاء السريرة والمثالية الروائية الجديدة، بدأ خصوم هذا الاتجاه يولون -"دون كيشوت" المكانة التى ظلت هذه الرواية تتمتع بها منذ ذاك، وهى مكانة تجعلها الجد الأكبر للرواية الساخرة، المتشككة، المضادة للمثالية.

سيقول دون كيشوت منذ ظهور الرواية: لا يستطيع الإنسان أن ينفصل، بأى طريقة كانت، عن العالم الذى ينتمى إليه؛ فجذوره لا تنغرس في سماء الروايات المثالية، بل داخل تربة شرطه الفانى. والفرد الخارج عن العالم الموصول بالعرضية الكونية، وكذلك المنصف العادل البطولى ذو الطاقة الخارقة، ما هما سوى وهمين وأخيولتين نابعين من الكتب؛ والمثل الأعلى الذى جرى وراءه فارس "الوجه الحزين" ليس من إلهام الآلهة أو المعيار الفروسى، وإنما هو منحدر من قراءات سيئة الهضم.

لقد أدرك خصوم النسق الرشاردسونى، وبخاصة فيلدنغ، أن "تطعيم" الرواية المثالية بالحياة اليومية، وهو التطعيم الذى أنجزته رواية "دون كيشوت" على مرأى من الجميع ومن خلال الإحالات الصريحة على محكيات الفروسية، هو ما حاوله بالضبط كاتب "باميلا" و"كلاريسا" ولكن خلسة. فبينما كان الفارس الشهم لرواية "الوجه الحزين" يعلن بصوت مرتفع ورعه إلى نموذجية رولان وأماديس، كان رشاردسون الماكر يرغم شخوصه النسائية على أن تنافس بطلات هيليودور ومادلين دوسكوديرى، دون أن ينتبه أحد إلى ذلك. كيف، إذن، لا نستخلص بأن أعمال سيرفانتيس قد دحضت انتشاء السريرة أمدا طويلا قبل ظهورها، وذلك من خلال التدليل نهائيا على أن الطبيعة البشرية غير مهيأة لأن تستبطن بكيفية دائمة مثالية الرواية.

فخورين بأسلافهما من الأبطال الهزليين والساخرين، تحدى "جوزيف أندرو" Joseph Andrews (١٧٤٢) و"توم جونز" Tom Jones(١٧٤٩) بالأخص، المثالية الجديدة انطلاقا من تنظيم المحكى. فقد كانت حبكات رشاردسون المتوفرة عادة على خيط واحد أساسى، تنتظم داخل بنية استحواذية تربط المحكى بالمنظور الفردى للشخوص؛ وعلى العكس من ذلك فيلدنغ الذى يكثر خيوط الحبكة فيسيطر على مجموع موضوع يظل جد معقد بحيث لا تستطيع شخوص فردية أن تتحكم في سيرورته ومآله. بطبيعة الحال، ميزة الحل الذى يقترحه رشاردسون هى الكثافة السيكولوجية. إلا أنها لا تستجيب للحاجة التى يلبيها جيدا فيلدنغ والمتمثلة في الإمساك بالمصير البشرى من وجهة نظر غير شخصية، ولا يمكن اختزالها إلى التركيز على ذاتية الشخوص. إن الفاعل، دون علم الجميع، يسبح بين مبادئه العليا وسلوكه المثير للشفقة ووحده السارد يخمن بؤسه ويعرضه في وضح النهار بسخرية متسامحة.

إن المبتكر - السارد المجيد لقيادة الحبكة المتعددة الخيوط، والمبرهن الموضح للمسافة الفاصلة بين الخطاب التمجيدى والسلوك الذميم غالبا للشخوص، ومحلل الشعرية الشارح لمعنى النص، كل هؤلاء قد اجتمعوا عند فيلدنغ في دور واحد ذى قوة بالغة. وهذا الدور لا يمكن أن نختار له اسما آخر سوى اسم **كاتب**، هو الذى يخلق القصة ويراقبها ويخرجها على الورق، ويعلق عليها، ويضمن لها التوازن الأخلاقى والفنى، ويهديها هو نفسه بصوته إلى القارىء.

معرفا بهذا الشكل، كان الكاتب، بطبيعة الحال، دائما حاضرا ومرئيا بطريقة أو أخرى داخل النصوص الروائية. إلا أن ما حققه فيلدنغ هو ترقية غير مسبوقة لهذا الدور، هو تكريس حقيقى للكاتب. بتدشين علاقة جديدة بين الصوت الذى يحكى الرواية والكون التخييلى الذى يرسى دعائمه السارد، فإن هذه الترقية تمثل رد فعل ضد المثالية الروائية الحديثة وضد عواقبها المباشرة؛ أى الإبقاء المتزامن للخطاب السردى وللسلطة الأخلاقية بين يدى الشخصية الروائية. إنها ترقية تسجل بداية تنافس طويل بين الشخصية والكاتب اللذين سيتنازعان طوال قرن ونصف حول السيطرة على نص الرواية.

فترة التجذر والانغراس:

وراء تعدد الأجناس الروائية الفرعية التى أسهمت في النصف الثانى من القرن الثامن عشر في الجدل الذى فتحه رشاردسون وفيلدنغ وروسو (والذى نذكر منه بالخصوص الروايات اللعبية

والروايات الغوطية وروايات العادات والروايات العاطفية)، فإن المشروع المدشن على يد المثالية الحديثة والذى يرمى إلى مصالحة تمثيل الروح الجميلة مع إمكان الوقوع بالنسبة للعالم، ظل مشروعا حيا طوال القرن التاسع عشر. إن رواية القرن الثامن عشر، بإنزالها الأرواح الجميلة من عليائها إلى الأرض، جعلت ممكن الوقوع الديكور الذى تستعرض داخله عظمتها، لكنها حافظت على التعارض بين تلك العظمة والوسط الذى تظهر داخله. ومن خلال الانتباه إلى انغراس الإنسان في عشيرته، حققت روايات القرن التاسع عشر خطوة إلى الأمام: إنها تفحص علاقة الفرد بالمجتمع ليس فقط من زاوية تبعية عامة ذات شكل موحد نسبيا، وإنما تفحص ذلك مؤكدة التأثير الملموس والمميز للوسط على الشخوص.

اضطر التقليد المثالى، المضاء بالتشاؤم الرومانسى، إلى قبول صعوبة وضع المثل الأعلى الروائى داخل العالم البورجوازى الحديث المغمور بالابتذال والنثرية، لكنه بدلا من قبول الهزيمة المحققة للروح البطولية، قد اختار اكتشاف الأوساط السوسيولوجية والتاريخية الحقيقية التى تسعف تلك الروح على التفتح.

لقد اختارت الرواية التاريخية، في الصيغة التى ابتكرها والترسكوت، الاضطلاع بهدف مزدوج: أن تقدم للقارىء الشخصيات التى تظهر المثابرة والطاقة المكتسبتين من تجربة المثالية الروائية الحديثة، ثم أن تجعل تلك الشخصيات ممكنة الوقوع من خلال تفسيرات شاملة ذات طبيعة تاريخية. لقد فتح سكوت حقلا تيميا واسعا أمام النثر السردى وذلك باكتشافه لاستمرارية العالم البشرى وتمايزه بحسب أبعاد التاريخ والجغرافيا والتصنيف الاجتماعى. بعد سكوت، إذن، لن يكون موضوع تفكير الرواية هو المعيار المثالى الكونى، بل تنوع الروابط المعيارية بين الكائنات البشرية. وبفضل هذه المايزة، فستكون أهمية كل نسق معيارى مقصورة على الجماعة البشرية التى تعبر عنها وتحكمها. من ثم فإن السؤال الأخلاقى (إذا كان المعيار الأخلاقى ينتمى إلى عالمنا، فلماذا هو محتقر كونيا؟ وإذا لم يكن ينتمى إليه، فلماذا هو جد بدهى في عيون الجميع؟) لن يطرح بعد إلا داخل كل جماعة بشرية، وستتمثل مهمة الكاتب في الإمساك جيدا بالخصوصية التاريخية للعادات الموصوفة.

سينتج عن ذلك، أن الكاتب الراغب في رسم عظمة كونية حقيقية يكون مدعوا إلى أن يكتشف من بين كثرة المعايير التى حكمت الناس، تلك التى بالذات تتعالى بالمجتمع الذى انحدرت منه. ونحن مدينون لـ:"جيبسيب مانزونى" بالمحاولة الأكثر اكتمالا التى أعادت صهر حبكة روائية ذات طابع كونى في قالب الرواية التاريخية الحديثة. ورواية "الخطيبان" (١٨٢٧) هى "نسخة" حقيقية معصرنة من رواية "الحبشيات"، وتحكى مثلها التقلبات التى عرفها زوج متحابان، جعله الوفاء المتين ينتصر على جميع المحن والاختبارات. وتجرى أفعال الرواية في القرن السادس عشر، لكن أهمية النص هى أكثر عمومية؛ لأنها تشخص الرؤية الليبرالية للتاريخ؛ إذ تعزو قيام المساواة الحديثة إلى مشروع سماوى واسع مدرج منذ أمد طويل في الفضائل التى تلقنها المسيحية. والعظمة الماضية تغذى مباشرة المثل الأعلى الحديث لمجتمع عادل.

والمنطق نفسه يشكل الرواية الإغرائية التى تسعى إلى اكتشاف نبل الروح في الأصقاع التى لم تمسها بعد الحضارة البورجوازية الحديثة، عند هنود أمريكا (مثل ما نجد عند الروائى فينموركوبر) أو في القوقاز (مثل ما نجد عند لبرمنتوف و تولستوى)، وفى إيطاليا (عند ستاندال و لامرتين) أو في إسبانيا (غند بروسبيرو ميريمى)، وفى الرواية الريفية التى تكتشف الأرواح الجميلة في المناطق المعزولة أو الفقيرة، حيث البراءة العتيقة تستمر في الحياة متسترة (مثل ما نجد في روايات جورج صاند عن منطقة "بيرى" الفرنسية). ويشيد ديكنز في روايته "أوليفر تويست" ببراءة طفل ضائع، كما يشيد في "دوريت الصغيرة" بطهارة طفلة على عتبة المراهقة. ويجد فيكتور هيجو في "البؤساء"

الجمال الداخلى الحقيقى عند الذين يخرجون من حضيض المجتمع مثل فالجان المحكوم بالأشغال الشاقة أو فانتين المومس. في كل مرة (في هذه الروايات) يتفجر المثل الأعلى الكونى في قلب الخصوصية الملتقطة عبر ما هو مخالف للمألوف.

ويوجه بلزاك نظرته إلى المجتمع البورجوازى نفسه، وفيما يطبق منهج والترسكوت المتمثل في تقسيم العالم البشرى عدة أوساط يضفى كل واحد منها على سكانه سحنة نوعية، فإنه يباشر دراسة واسعة للطابع الاجتماعى للإنسان ولعظمته ووضاعته. لأجل ذلك فإن الأبطال والبطلات المتوفرين على عظمة فوق بشرية، عند بلزاك، هم محل تخصص إذا جاز القول؛ أى أن العاشقات الوفيات المستسلمات، مثل السيدة بوسيان، ومحبى العدالة المتدفقين طاقة والمتجمعين في عصابة "الثلاثة عشر" الهيبة، والفنانين الكبار والمفكرين من أمثال جوزيف بريدو ودانييل دارتز، والأخيار الذين يمثلهم بيناسى وفيرونيك جراسلان، كل واحد من هؤلاء يبرهن على قوة روحه داخل حقل اجتماعى جد محدد. ولما كان هدف بلزاك هو تشخيص جميع النماذج البشرية إلى جانب الأبطال الناجحين، فإنه رسم كذلك الملائكة الفاشلين (لوسيان دو روبنبريه، لويس لامبير). فضلا عن ذلك، نجد مجموعة من المخلوقات الكريهة (القس تروبير، ابنة العم بيط، البارون هيلو) تخرج من أحشاء المجتمع الحديث المتلىء بالبلادة والبشاعة. في حضيض ذلك المجتمع البورجوازى "يتسلطن" فوتران المرعب والفاتن في آن، شيطان رواية "الكوميديا البشرية"، شقيق المذنبين الكبار في الرواية الغوطية وشقيق الغول لمارى شيلى في رواية "فرانكشتاين" وهيسكليف بطل رواية Wuthering Heights، رائعة إميلى برونتى.

ويضم **التقليد المضاد للمثالية** الأنصار البعيدين لفيلدنغ، وفى مقدمهم مدرسة السخرية الممثلة بستاندال وتاكيريى وهما الكاتبان اللذان أنجزا عودة غير منتظرة إلى حرية الرواية الشطارية وإلى الارتيابية المكارة التى نشرها من قبل كتاب القرن الثامن عشر الهزليون. إن هذين الكاتبين، فيما هما يحترمان بدقة تعاليم التاريخانية والواقعية الوصفية، فإنهما يهتمان بالقدر نفسه بقلب الإنسان الذى هو هو دوما وفى أى مكان. ومهما كانت لافتة، فإن الفروق بين طبائع العصور والأقطار المختلفة لا تؤثر في الحقيقة على المستوى الأعمق للأفراد؛ وحسب هذين الكاتبين، فإن تلك الفروق إذا كانت تعدل حرية المناورة واختيارات المهنة، فإنها بالتأكيد غير مسئولة عن الطاقة التى تقود الناس عبر متاهة العالم.

أما مدرسة **التطابق مع الغير**، فإن تركيزها على أحداث الحبكة هو أقل من تركيزها على المعرفة الذاتية وعلى الفهم المتبادل للشخوص. فالروائية جين أوستن تحذر، مثل فيلدنغ، من المنظور الذاتى للشخصيات، إلا أنها مترددة في الدخول إلى اسمها الخاص لتحييدها؛ ولذلك فإنها تستعمل الخطاب الحر غير المباشر وهى التقنية التى غدا بالإمكان استعمالها على نطاق واسع، وخاصة في اللحظة التاريخية، حيث، من جهة، تكون الطوية البشرية معترفا بها بفضل انتشاء السريرة بوصفه مصدر كرامتهم الأخلاقية، ومن جهة ثانية لا تندمج تلك الكرامة بسذاجة في الكمال. وسيواصل هنرى جيمس هذا التقليد في الكتابة مورثا لرواية القرن العشرين معلوماته الغنية المتعلقة بحركات النفس البشرية المتناهية الصغر.

وتستعمل **المثالية الجذرية المضادة** (فلوبير، الأخوان جونكور، إميل زولا) تقنية التطابق مع الغير (l'empathie) في آن، لتسهيل انغمار القارىء حسيا ومعرفيا في عالم الشخوص، ولتقوية نفوره الناتج عن ضعفها الأخلاقى الفاضح. فالحميمية التى يعيشها القارىء مع إيما بوفارى أو جيرمينيى لاسرتو أو جيرفيز بطلة "الخمارة المريبة" لزولا، تذكره بتواتر ببشاعة الشرط الإنسانى وكآبته. ومن خلال عودة مشهودة للأشياء، نجد أن هذا المشهد المنفر الذى كان في الرواية ما قبل الحديثة اختصاصا موقوفا على المحكيات الشطارية ويمسرح فقط الشخوص الواقعية على هامش

المجتمع، ينزع منذ الآن، عند الروائيين المذكورين آنفا، إلى القبض على الحياة البشرية في حقيقتها الأكثر وقارا وعمومية. كأنما انتشاء السريرة آل إلى أن ينجب ضده، فأضحى التعميم المتعادل للفضيلة الذى نادت به المثالية الحديثة يتطابق، هنا، مع التعميم المتعادل أيضا للخزى والشنار.

تركيب:

إذا كان صحيحا أن ما يقرب من مجموع إنتاج الروايات في النصف الثانى للقرن التاسع عشر قد كان متمركزا في فرنسا وإنجلترا، فإن التركيبات والاستخلاصات في معظمها، التى كانت خلال تلك الفترة، تحاول أن تربط الحماس المثالى بالفكر النقدى المضاد للمثالية، إنما تأتى من آفاق أخرى تشجع هامشيتها النسبية على اتخاذ المواقف الأصيلة. والاستثناء من ذلك هى جورج إليوت التى وصفت في روايتها "Middlemarch" مصير دورتيا بروك، المرأة القوية التى انتزعت سعادتها رغم فشل زواجها الأول. إن جميع ثيمات الاستبطان الروائى الحديث يرن صداها في هذه القصة: أى الهوية الأخلاقية بين البطولة العمومية والعظمة الخصوصية، بل العظمة الغفل، والجمال الأخلاقى للمخلوقات البسيطة، وموهبة الرواية الحديثة في احتفاء بحاملى المثل الأعلى المجهولين. في المقابل، يحذر تولستوى كثيرا من كل ما يذكر بالمثالية الروائية الحديثة. في نظره، أن المكانة التى يحتلها الأفراد في العالم الاجتماعى ليست هى المصدر المباشر لخصوصيات شخصياتهم، بل إنها ترغمهم على أن يغيروا برضاهم طريقتهم في التقاط الحقيقة وفى التعامل معها. إلا أن هذا التغيير لا يتم من تلقاء نفسه، وأفضل سواء ضد المقتضيات غير المحتملة المفروضة من لدن المجتمع، أو ضد الكثرة المتناقضة من حدوسهم الأخلاقية. والروح الجميلة ـ لأن كلا من أولنين في "القوقازيين"، وبيير بوزوكوف في "الحرب والسلام"، وليفين في "آنا كارنينا"، ومن هم على شاكلتهم، نماذج لا تبرز فضيلتها أمام الملأ (ذلك أن انعدام التحفظ عند تولستوى هو عيب أساسى عند المخلوقات الناقصة)، وإنما تبحث بتواضع ودأب على قاعدة الحياة الجيدة.

عند أدالبير ستيفتير وتيودور فونتان، تتغلغل المثالية الروائية إلى ما هو أكثر عمقا في الكون المعتبر واقعيا بدرجة تفوق ما أنجزه السابقون والمعاصرون لهما، لكن في الآن نفسه، تنقص قوة هذه المثالية إلى حد أن حضورها يدرك بصعوبة أكثر فأكثر. في محكيات ستيفتير، تكمن شعرية القلب عند أناس لا يرشحهم مظهرهم الفيزيقى ولا نجاحاتهم العاطفية الضعيفة لأن يكونوا مصطفىّ القدر. وبسيره إلى ما هو أبعد على هذه الطريق، يبذل فونتان جهده لاكتشاف الشعر المختبىء في عمق القلوب الأكثر اعتيادية، مثل إيفى برييست، وإنستيتن وسيسل، وسانت ـ أرنو، وكلهم كائنات عادية، بل أمية، وهى إذ تخضع دون تردد لتعليمات الوسط الاجتماعى، تتألم من المسافة القائمة بين أخلاق الواجب والحاجة إلى العيش وسط مناخ من الطيبة والكرم.

مدافعا عن وجهة نظر مضادة لتفاؤلية ج.إليوت ولاعتدال فونتان، يرفض دوستويفسكى كلا من المثالية الروائية التى تبرز العظمة البشرية واستقلاليتها، وأيضا المثالية المضادة التى تجد في نقص النوع البشرى مصدرا للتسلية، بل للمرارة. ضد المثالية الحديثة التى تشيد بقدرة الكائنات الاستثنائية على أن تمنح نفسها القانون الأخلاقى، يقترح دوستويفسكى نموذج راسكولنيكوف الطالب الذى يظن أنه مخول، باسم الاستقلال الذاتى، لأن يقتل كائنا بشريا بريئا. وتعود رواية "الشياطين" إلى هذه المسألة، ومن خلال صورة شخصية ستافروكين، يوضح دوستويفسكى أن الإنسان ـ الأعلى الطامح إلى إعطاء القانون لأشباهه إنما هو في الحقيقة، حيوان متوحش. إلا أنه خلافا للمثاليين المضادين الذين يعتبرون أن النقص البشرى هو الحقيقة الملازمة لشرطنا، يعتقد دوستويفسكى بالرغم من كل شىء، في إمكان الوصول إلى الكمال الذى يطابقه، على شاكلة

المسيحية الأورثوذكسية بالقداسة التأملية وبالتضحية بالنفس لخير الآخرين، وعلى الأخص يطابقه بالاستسلام إلى أيدى الألوهية.

وأخيرا نجد عند الروائيين الإسبانيين في نهاية القرن التاسع عشر، أن عظمة الروح للشخصيات هى كونها مصابة بالشطط بطريقة لا شفاء منها، بل إنها مصابة بحبة من الجنون. إن عناد فورتناتا إزكيردو، والحب الملائكى لماكسميليانو ريبان في رواية Fortunata et Jacinta لـ: ثخالدوس، وقداسة بطل قصة "نازاران" للكاتب نفسه، والأنثوية المعذبة لآنا أوزوريس في رواية "الوصية على العرش" لـ: ألاس، كل ذلك يكشف نبلا مسنودا باحتياطى كبير من الطاقة الحيوية، إلا أنه يقدم، في الآن نفسه، أعراضا لاختلال نفسانى عميق. ولاشك أن التقاليد السرفانتيسية مسئولة عن هذا التحالف بين الجنون ومتابعة المثل الأعلى؛ وبالتبادل فإن نصوص هؤلاء الروائيين تبعث الروح في "دون كيشوت" وتعصرنه. إن شخصيات الروايات الإسبانية، التى هى في آن، سامية ومضحكة، تطمح إلى وهم الاستقلال الذاتى بشغف لا يمكن ألا نحترمه، رغم أن فشله لا يدهش أحدا. إن انهزام الأحلام الأكثر نبلا في تلك الروايات هو مدرك على أنه القانون الذى لا مفر منه في الحياة البشرية تحديدا؛ لأن استحالة تحقيق تلك الأحلام هو معطى مسبق، والأبطال يحتفظون في سقوطهم المضحك بكل عظمة طموحاتهم.

القطيعة الجديدة:

رغم تنوع الاختيارات التى تدرج ضمنها الروايات المكتوبة في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر (المثالية، المثالية المضادة، التركيبات المختلفة للاتجاهين السالفين)، فإن القارىء منتبه إلى تشابهها الشكلى. والكتاب من أمثال هنرى جيمس، الذين كانوا يبحثون عن طريقهم الخاص قد فعلوا ذلك متحملين المخاطر والمزالق، ولم تكن تلك النتف من الأصالة لتزعزع الرتابة الهائلة لجنس الرواية. على صعيد الابتكار، كانت الشخوص تظهر دائما خليطا من النقص والطموحات الأخلاقية؛ لقد كانت تتجذر دوما داخل بيئتها، ولم تكن تجاوزها إلا بقدر طفيف. وعلى صعيد الكتابة، كان الكاتب ينتبه بحرص إلى التفاصيل التاريخية والاجتماعية مهتما بأن يضمن، في آن، حقيقة الحوارات والانغمار الحسى والعاطفى للقارىء في عالم الشخوص. وهذه الملامح كانت توجد في جميع النصوص كما لو أن نجاح الصيغة المكتشفة بعد جهود كثيرة كانت تثبط كل محاولة للتجديد.

فهل يتحتم الاستنتاج بأن الجدل الذى دشنه الروائيون القدماء وتابعه ورثتهم المحدثون قد انغلقت أبوابه منذ الآن؟ وهل نقول بأن المسألة الأخلاقية قد آلت، في النهاية، وبفضل تقدم المعارف، إلى أبعادها التاريخية والسوسيولوجية والسيكولوجية الحقيقية؟ وهل تمت الإجابة، إذن، بالإيجاب وبكيفية نهائية، عن سؤال معرفة ما إذا كان العالم المحيط هو سكن الإنسان الحقيقى؟ نحن بعيدون عن ذلك. ورغم أن التوازن الذى حققته الرواية في النصف الثانى من القرن التاسع عشر، قد حمل على الاعتقاد، لأمد قصير، بأن تلك المشكلات القديمة قد حلت، فإن تلك الفترة القصيرة جدا أعقبتها إعادة نظر قوية في العلائق المتينة ظاهريا التى أقامتها الرواية مع التفكير السيكولوجى والتاريخى والاجتماعى.

إن تاريخ جنس الرواية في القرن العشرين هو تاريخ إعادة النظر هذه. في منطلق بداية هذه المرحلة الجديدة، نجد أن الموجة الجمالية ـ التى دشنتها رواية "بالمقلوب" A rebours (١٨٨٤) لـ: هويسمانس، ووصلت إلى نضجها في فترة رواية "اللاأخلاقى" لأندريه جيد (١٩٠٢) ـ قد أظهرت احتقارا شديدا للطابع الاجتماعى للإنسان وللمسألة الأخلاقية، مقررة بأن من حق الإنسان أن يهدى لنفسه العالم الذى لا يستحق الاحترام، ومن حقه أيضا أن يبتدع مصيرا يحكم على نجاحه بمقاييس جمالية. إن المعيار الأخلاقى الترانسندالى في بدايات الرواية، الثاوى فيما بعد

داخل قلب الإنسان، المنغرس حديثا في التربة الاجتماعية والتاريخية، يتلاشى ليعوضه وعد بحرية مدوخة.

أكثر اعتدالا في نزعته الجمالية ولكنه أكثر جذرية في رفضه للعالم، يعمد بروست في "البحث عن الزمن الضائع "إلى الاستفادة من جميع لطائف الواقعية الأخلاقية والاجتماعية؛ ليوضح بأن العالم الواقعي ليس بالتأكيد هو مسكن الإنسان الحقيقي، وأن المنفذ الوحيد إلى اكتمال المعيش إنما يضمنه الفن؛ لأنها جاءت بعد محاولات الرواية خلال القرن التاسع عشر القبض على روابط التبعية الرابطة للفرد بالمجتمع، فإن **القطيعة الجديدة** بين الإنسان والعالم تعتبر ضمن ما هو مكتسب من جهة، غياب كل انتشاء ذي طبيعة أخلاقية تجعله يغمر بضيائه الكون المرئي أو يحرك فقط سريرة الأرواح؛ وتؤكد من جهة ثانية، الاستحالة الجذرية لاختزال الكائنات البشرية إلى البيئة التي تنتمي إليها.

وهناك رؤية مماثلة، ولكنها معتمة أكثر، توجه رواية "أوليس" لجويس، مثلما هو الحال في "البحث عن الزمن الضائع"، تظل شخوص هذه الرواية غريبة عن العالم الذي تسكنه، وقدرتها على الفعل، أكثر مما هي عند بروست، ضامرة تماما. إن "أوليس"، المتناهية في اتجاهها الفني الطبيعي المحتفي بكثرة التفاصيل المعروضة على الإدراك البشري، تدفع إلى الحدود المنطقية القصوى اكتشافات مدرسة التطابق مع الغير، وذلك بإعادة إنتاج أبسط الصور والانطباعات ونتف الأفكار المكونة لمد الوعي. إن وفرة التزيينات اللامجدية عند أول وهلة، وقريحة الأسلوب المتعطشة قائمة هنا لتقول بأن فكر الناس، مع امتلائه بالصور وتداعي الأفكار الوقحة، فإنه يشكو من نقص كبير في المداولة يلتقي مع عجزهم عن الفعل. والفن الذي كان عند بروست يحرر الإنسان من عبوديته، يصلح هنا لأن يلقي عليها الضوء بدلا من أن يقهرها. وقد استأنف فرجينيا وولف ووليام فولكنر، كل منهما على طريقته، هذا الأدب في **حالته الخام**، حيث طبقات واسعة من المادة السردية مقدمة إلى القارىء دون أن يتم الاشتغال عليها مسبقا، ودون أن توضع في وجهة نظر للفهم التاريخي. وقد استمرت "الرواية الجديدة" الفرنسية، وبخاصة ناتالي ساروت، في استثمار هذا الاتجاه بعد الحرب العالمية الثانية.

وما يبتعد أيضا عن السرد "الموضوع في منظور" هو الاتجاه الثقافوي للرواية ـ المحاولة (roman-essai) مثل ما أنجزها توماس مان روبير موزيل والتي تدمج الخطاب الفلسفي في ذات نسيج التخييل. واستطاعت غزارة الاعتبارات النظرية عند مان وميزيل أن تحصل على النتائج نفسها التي حققتها التفاصيل الحسية عند جويس أو فولكنر، لدرجة أن القارىء في الحالتين، يحس بأنه مدعو إلى مشهد لا تحدث فيه سوى أشياء قليلة. إن هؤلاء الكتاب المحدثين، عبر طريقة جديدة، يلتقون المارسة القديمة للروايات الهيلينية والقروسطوية أو الشطارية ذات العدد الكبير من الفصول: إن نصوص جويس وفولكنر وميزيل، مثل تلك الروايات القديمة، لا تقدم **حالات جد** مفردة للصراع بين الفرد والمعيار الأخلاقي (وهو التخصص القديم للقصة القصيرة) بقدر ما تقدم **علائق ذات طابع** عام بين الأنا والعالم.

وفي المقابل، يستعمل فرانز كافكا التركيبات الفنية التقليدية (شخوص معقولة، ديكور مرسوم بوضوح، موضوع محدد جيدا، حوارات مرتبطة بحاجات الحبكة، أسلوب تسهل متابعته) لكي يسجل، بواسطة طريقة موضوعية، خطورة القطيعة الجديدة مثلما تنعكس داخل غرابة العالم التي أصبح يتعذر تخطيها. ويكتشف القارىء أن الجسور بين البطل والكون مقطوعة أمام كل غاية عملية، ولا يعود ذلك، كما هو الأمر عند جويس وميزيل، إلى الشخصية المزاجية للبطل ـ الذي هو دائما في روايات كافكا رجل مبتذل تماما ـ وإنما سبب ذلك أن وراء الفيلم الرقيق لاعتيادية العالم يوجد كابوس مرعب وسخيف في آن. والشيء الملحوظ هو أن هذه القطيعة الجديدة هي من العمق،

بحيث إن الحب لا ينظر إليه من خلال تصالح الفرد مع العالم البشرى: فلأول مرة في القرن العشرين، لم يعد الحب وإشكالية الزوج يحتلان مركز اهتمام الرواية.

باكتشاف كاتب "المحاكمة" لهذه الطبقة من الواقع المقلقة بعمق والمخبأة وراء رتابة الحياة اليومية، فإنها ستغدو منذ ذاك، الموضوع المناسب للتمثيل الروائى مثلها مثل النشاط السيكولوجى بالنسبة لـ"الحالة الخام" التى أضاءها جويس ووولف وفولكنر والتى مارست تأثيرا قويا على تمثيل الفرد داخل الرواية طوال القرن العشرين. إن الإنسان، وقد غدا أسيرا للسديم الإدراكى واللغوى لوعيه، يتحتم عليه أن يواجه عالما دون صلابة، مكتظا بعناصر لا منطقية، خرافية أو أسطورية: ذلك هو هيكل بناء الرواية المسماة "ما بعد الحداثية".

ومن البدهى أن هذه الاختيارات - النزعة الجمالية، الثقافوية، تمثيل النفس في الحالة الخام وتمثيل غرابة العالم - لا تستنفد الإنتاج الروائى الشاسع خلال القرن العشرين. ذلك أن خلف دوستويفسكى يواصلون التفكير في النقص الأخلاقى للإنسان، وورثة الواقعية الاجتماعية يظلون أوفياء للطريقة الكبيرة التى ضبطها روائيو القرن التاسع عشر، والرومانسيون الجدد يحاولون أن يلتقوا من جديد عظمة المخلوقات الاستثنائية في عملها التاريخى، بينما يرسم ورثة التقليد الكوميدى بقريحة لا تنضب نقص الإنسان في عالم معاد وعبثى.

جميع هذه الصيغ تظل حية في الوقت الذى تؤكد فيه الرواية من جديد رسالتها العالمية وفيما التقاليد الأدبية الأكثر قدما وكذلك تلك التى انبثقت حديثا جميعها تختار الرواية مجالا لتأكيد معاصرتها. إن فقدان الأنا لوجهته وسط بيئة مدركة على أنها غير قابلة للفهم بإلحاح متزايد - وهل يجب القول: بطريقة رائقة أكثر فأكثر - يظل هو الملمح الأكثر عمومية لتلك الروايات الآتية من جميع الآفاق، وهو - لاشك - يؤشر على القطيعة القديمة بين أبطال الرواية الهيلينية الفضلاء وبين العالم الأرضى المحكوم بالعرضية.

الهوامش:

(١) لاشك أن القارئ النبيه يفطن إلى أن هذا التحقيب ما كان ممكنا لولا كتاب مارسيل جوشيه Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion (Gallimard, 1985)، فهو الذى وضع معالم تاريخ للعلائق بين الفرد والجماعة والمعيارية.

(٢) لقد شرح جان مارى شيفر في كتابه "لماذا التخييل؟" (دار لوسوى، ١٩٩٩) مصطلح الانغمار (immersion).

التراث وصراعات التجديد عند بورخيس



بياتريث سارلو ت: خليل كلفت

لا يمكن الإحساس بالحنين إلا إلى شيء جرى فقدانه، في الواقع أو في الخيال. وفي بوينوس آيرس، التي حولتها عمليات التحديث الحضري، والتي كانت المدينة الكريولية مجبرة فيها على أن تلوذ بقليل من الحواري والأزقة، وتعرضت – حتى هناك – لتغيرات أثرت في كل من صورتها المادية والجغرافية، اخترع بورخيس ماضيا. وقد عمل بورخيس بعناصر اكتشفها (أو نسبها إلى) الثقافة الأرجنتينية للقرن التاسع عشر، وكانت في رأيه ثقافة ذات صلابة لا توجد في الكتب بقدر ما توجد في نوع من التراث العائلي. ومع ذلك فحتى هذه الشذرات، الماثلة في الصور والمآثر المضمحلة لأسلافه الكريوليين، كانت مهددة بالزمن والحداثة والنسيان.

أسلافي بدأوا صداقة
مع هذه الأصقاع النائية
فاتحين انغلاق السهول ...
وأنا، كساكن مدينة، لم أعد أعرف هذه الأشياء.
إنني أنحدر من مدينة، من حي، من شارع.[(١)]

وكأرجنتيني، كان بورخيس جزءًا من تراث مهدد بالأخطار. ومهما كان حضور هذا التراث عنيدا فقد كان يحس بأنه ينتمي إليه بقدر ما ينتمي هو أيضا إليه. غير أن بورخيس، مثل أسلافه الإسبان، الذين أقاموا صداقة مع سهول البامبا، فقدَ صلته "الطبيعية" بأوروبا. ورغم أنه تعلم في جنيف وكان صديقا، في مدريد، للكتاب الألترايستا ultraista (الراديكاليين، المتطرفين) الذين التقى بهم عندما كان ما يزال صغيرا جدا، ورغم أنه يوضح بصورة متكررة أن الروايات الأولى التي قرأها طفلا– حتى **دون كيخوته**، التي قرأها مترجمة– كانت بالإنجليزية، لم يكن بوسع بورخيس إلا أن يحس بمشكلة ثقافة كانت توصف بأنها أوروبية ولكنها لم تكن كذلك مطلقا، لأنها تطورت في بلد طَرَفِيّ peripheral وامتزجت بالعالم الكريولي. وإذا كان بمستطاعه أن يدخل ويخرج كما يحلو له بين ثقافتين، فقد كان لهذه الحرية ثمنها. وكان بوسع بورخيس أن يجيب: هذه هي حرية الأمريكيين اللاتينيين، وهو ما يؤيده إدراك وجود شيء مفقود. والحقيقة أن قراءة كل الأدب العالمي في بوينوس آيرس، وإعادة كتابة بعض نصوصه، تجربة لا يمكن أن تقارن بتجربة الكاتب الذي يعمل أو الكاتبة التي تعمل على الأرضية الآمنة لوطن يقدم له أو لها

تراثا ثقافيا نقيا. ورغم أنه يمكن الجدال في أنه قلما يكون هذا هو الحال مع كبار الكتاب الأوروبيين في القرن العشرين فإن أولئك الذين خارج التراث الأوروبي يعتبرون أن الأوروبيين المنتمين إلى ثقافات قومية متعددة تربطهم صلة وثيقة بثقافاتهم "الطبيعية" natural. غير أن واقع أنهم منغرزون بعمق في ثقافة محتومة، بالنسبة لهم، يجردهم من ذات الحرية التي يمكن أن يتمتع بها الأمريكيون اللاتينيون.

وقد أبرز بورخيس حدود وتناقضات هذه الحرية في العديد من القصص المتماثلة في اختلافاتها: "الجنوب" El Sur، و"النهاية" El fin، و"قصة المحارب والأسيرة" Historia del guerrero y de la cautiva. وسنرى الآن كيف تكشف هذه القصص بعض الموضوعات الرئيسية في أدب بورخيس.

وتتناول "النهاية" معنى ومكان الثقافة الأرجنتينية وتحاول الإجابة عن السؤال الآتي: ما هي العناصر التي تشكل الأدب الأرجنتيني، وكيف يرتبط الأدب الأرجنتيني بالأدب العالمي؟ وهي كاشفة أيضا فيما يتعلق بإحساس بورخيس بامتلاك ماضٍ أدبي وثقافي: الطرق التي يُحوّر بها تراثا ثقافيا.

وكان على الطليعة الأرجنتينية في العشرينات والثلاثينات، والتي انتمى إليها بورخيس، أن توازن نفوذ بعض الكتاب المهمين جدا، وبصورة خاصة ليوبولدو لوجونيس Leopoldo Lugones، الذين كانوا يتبوأون مركز النظام الأدبي. والحقيقة أن لوجونيس لم يكن فقط الحداثي modernista الأكثر أهمية، النِّدّ الوطني لداريو، بل كان أيضا المثقف الأبرز والأكثر نفوذا. وباعتباره الشاعر المتوّج، كان لوجونيس يمثل ما كانت تنفر منه الطليعة الأدبية، وما كان ينفر منه بورخيس نفسه: القوافي الأنيقة، الصور الفخمة، الغرائبية البالغة التنميق، الإثارة الجنسية المنحطة. وكشخصية عامة، أكد لوجونيس بوقار تفوقه واستغل على نطاق واسع نفوذه الهائل في إصدار الأحكام على قيمة الأدب المعاصر. وكان ينشر في الجريدة الذائعة الصيت **لا ناثيون** La Nación وكانت آراؤه الأشد تباينا حول موضوعات كثيرة مختلفة يجري تبنيها باعتبارها موثوقة وكانت النخبة الاجتماعية والثقافية، بما فيها رئيس الجمهورية ووزراؤه، يحتشدون في محاضراته، التي كانت بمثابة أحداث كبرى في الحياة الثقافية لبوينوس آيرس.

وفي ١٩١٦، قدَّم لوجونيس تفسيرا واسع التأثير للغاية للقصيدة الجاوتشية، **مارتن فييرو** Martin Fierro، التي كتبها خوسيه إيرنانديث José Hernández في القرن التاسع عشر، والتي قرأها لوجونيس على أنها ملحمة قومية.(٢) وفي نظر لوجونيس، كان الجاوتشو مارتن فييرو، الشخصية الرئيسية في القصيدة، رمزا للسجايا والقيم الأرجنتينية. وقد اكتسبت هذه الأسطورة قوتها من ذات واقع أن الجاوتشو، كأعضاء ينتمون إلى سكان ريفيين أحرار فقراء لم يتم دمجهم بالكامل في سوق العمل لكنْ كان يتم إكراههم على دخولها وفقا لاحتياجات استغلال بدائي جدا لسهول البامبا، وإلا تم تجنيدهم في الجيش للدفاع عن الحدود ضد الإغارات الهندية، لم يعودوا يوجدون في السهول. كانوا قد اختفوا، ليحلّ محلهم الأجراء الريفيون الذين عملوا في المزارع الكبيرة estancias، وحذقوا المهارات التقليدية لآبائهم وأجدادهم بالسكين، وحبل صيد الأبقار، والحصان، غير أنه كان لم يعد لديهم شيء من تمرد وعصيان الجاوتشو.

قدّم لوجونيس قصيدة **مارتن فييرو** (المنشورة في جزأين، في ١٨٧٢، و١٨٨٠) على أنها قصيدة رمزية allegory للماضي الأرجنتيني ورمز للجوهر الأرجنتيني. وكان هذا تلفيقا مناسبا لتلك الفترة التاريخية. ذلك أن المهاجرين القادمين من إيطاليا، وكذلك من ألمانيا وأوروبا الوسطى، كانوا يصلون بالآلاف إلى بوينوس آيرس، وكان المثقفون قلقين إزاء مستقبل ثقافتهم ومستقبل ما أخذ بعضهم يسميه "العِرْق الأرجنتيني"، الذي كانوا يعنون به النخبة وذلك القسم من سكان

الطبقة العاملة الذين يمكن تتبّع أصولهم إلى العهد الاستعماري الكولونيالي. وقد اعتاد الناس أن يحفظوا القصيدة الجاوتشية **مارتن فييرو** عن ظهر قلب، وكان يتم تدريسها في المدارس جنبا إلى جنب مع الرواية الرسمية للتاريخ المحلي التي كان الجاوتشو وفقا لها يبذلون أرواحهم عن طيب خاطر في حروب الاستقلال ضد إسبانيا فلا يكون جزاؤهم إلا عدم الاستقرار الاجتماعي، فيما وسّعت الدولة القومية سيطرتها على كل أراضي الأرجنتين، حيث قامت بتصفية المقاومة الإقليمية وشنت حملات إبادة جماعية ضد الهنود. وقدّمت القصيدة الأساس لإعادة تنظيم أسطورية لتاريخنا في القرن التاسع عشر ولنموذج لا يقل أسطورية للجنسية (القومية) nationality. وكثيرا ما كان يستشهد بثيمات من **مارتن فييرو** وكثير من مقاطعها، ليس فقط أعضاء من السكان الكريوليين بل أيضا مهاجرون اتخذوا الجاوتشو رمزا للجنسية(القومية) التي كانوا يحاولون فهمها والاندماج فيها.

اعتبرت النخبة الكريولية، التي ينتمي إليها بورخيس، أن **مارتن فييرو** قصيدة ينبغي أن تتبوأ مكانتها عند الأصول الأسطورية للثقافة الأرجنتينية وأنها، في الوقت نفسه، نصٌّ مكرّس كقاعدة معيارية canonical. وكان الجاوتشو بوصفهم كذلك قد اختفوا، غير أن فضائلهم امتزجت في الشخصية الأرجنتينية وكان من الممكن تقديمهم كنموذج ومرشد للاندماج الأيديولوجي والثقافي للمهاجرين. والواقع أن الجاوتشو مارتن فييرو لم يكن مجرد شخص مفعم بالفضائل. وفي قصيدة خوسيه إيرنانديث، أساءت إليه الشرطة، وفقد أسرته وممتلكاته القليلة، وصار طريدا للعدالة. وكان قد حارب الهنود بعد تجنيده الإلزامي في الجيش الحدودي، حيث لقي بؤسا وظلما أكثر. وكان قد هرب وفرّ إلى منطقة الهنود لكي يتفادى عواقب هذه الجريمة وعواقب أعمال أخرى، ليست كلها مشرفة. كان قد قتل دون سبب واضح، واستفزّ إلى مبارزات دون دافع جلي، وأهان أناسًا بدافع الاستئساد أو بسبب السُّكْر، كما كان الحال في حادثة الجاوتشو الأسود الذي يواجه مارتن فييرو أخاه في نهاية المطاف في قصة بورخيس. وعلى وجه العموم، كان مارتن فييرو شخصية معقدة، ضحية لنظام جائر وكذلك مقاتلا ريفيا بالسكاكين غير مروّض. ومن المدهش أن النخبة الكريولية نجحت في تحويله إلى مثال للشخصية القومية (متغاضية عن طبيعته المتمردة)، في حين حوّله فوضويون من ذوي أصول من المهاجرين إلى نموذج وملهم للتمرد الاجتماعي. وهكذا كان على أيّ شخص يكتب في الأرجنتين في العقود الأربعة الأولى من القرن العشرين أن يبحث ويجاهد في سبيل فهم أسطورة الجاوتشو، سواء ليرفضها، أو يُنقحها، أو يتبناها. وقد استخدم كل من الطليعة والفوضويين اسم مارتن فييرو عنوانا لمجلتين هامتين جدا: الملحق الثقافي لمجلة فوضوية، ومجلة ثقافية، أصدرها في منتصف العشرينات شعراء وكتاب شبان، بينهم بورخيس (انظر الفصل السابع). كان فييرو ميراثا ثقافيا لدى كل شخص تقريبا في المجال الفكري والسياسي شيء يقوله عنه. وكان معنى القصيدة موضوعا لمجادلات وصراعات كثيرة في تكوين الهيمنة الثقافية، وعندما أعادت الطليعة تفسير القصيدة دخلوا في جدال جمالي وأيديولوجي مع القراءة التي تكرسها كقاعدة معيارية canonical التي عبر عنها عدوّهم الأدبي لوجونيس.

ولم يكن بورخيس استثناء. وقد كتب الكثير جدا من المقالات عن **مارتن فييرو** والأدب الجاوتشي، وتصديرات ومقدمات لطبعات كثيرة من **مارتن فييرو**، وكتابا صغيرا عن القصيدة في منتصف الخمسينات. وكانت **مارتن فييرو** أحد هواجسه الأدبية، وحتى في وقت متأخر كالستينات نجده يعلن في **الصانع** El hacedor أن معارك الحروب الأهلية وحروب الاستقلال يمكن أن تُنْسَى، وأن بيرون Perón ذاته يمكن أن يُنْسَى ذات يوم، غير أن إيرنانديث كان قد حلم بمبارزة بين اثنين من الجاوتشو سوف تتكرر إلى أجل غير مسمى: الجيوش المنظورة ذهبت إلى حال سبيلها وتبقى فقط مبارزة بائسة؛ هذا الحلم لرجل واحد صار جزءا من ذكريات الجميع". (٣)

وفي معارضة لوجهة نظر لوجونيس عن **مارتن فييرو** باعتبارها ملحمة قومية، يوضح بورخيس أنها تحتوي على عناصر عديدة ذات طابع روائي. فالأبطال الملحميون، فيما يؤكد بورخيس، ينبغي أن يكونوا معصومين؛ أما مارتن فييرو فإنه غير معصوم أخلاقيا، ومن خلال عدم العصمة هذا ينتمي إلى تراث الشخصيات في الروايات. وبخلق هذه الشخصية وصل إيرنانديث بالتراث الجاوتشي إلى نهايته، لأن قصيدته كانت الأكثر كمالا في مجموعة القصائد الجاوتشية ولم يكن بالمستطاع بعدها أن يُكتب إلا أدب جاوتشيّ رديء. غير أنه كان قد ترك أيضا لكتاب المستقبل كِتابا يمكن أن يُقرأ وتُعاد قراءته، ويُعلَّق عليه وتُعاد كتابته مثل (وفقا لمقارنة بورخيس) الكتاب المقدس وهوميروس.

إذن، من ناحية، كان ينبغي اعتبار **مارتن فييرو** نصًّا أساسيا من نصوص الأدب الأرجنتيني. وقد اعتبر بورخيس تفسير لوجونيس عديم الجدوى ومؤسفا بعمق: كان تشبيه الجاوتشو بالشخصيات الهومرية يمثل إحدى أفكاره الأكثر ادّعاء وحمقا. وكان لا مناص من تحرير القصيدة من العبء الثقيل لملحمة لوجونيس والنقد المبالغ فيه ثم إعادة دمجها في تراث يمكن أن يتضح أنه مُثر للأدب الراهن. والواقع أن القصيدة كان ينبغي قراءتها، ثم تحريرها من القيود الثقيلة للتفسيرات السابقة.

وقد حقق بورخيس هذا بطريقتين: من خلال مقالاته عن **مارتن فييرو** وقصائد أخرى من مجموعة القصائد الجاوتشية، ومن خلال بعض النصوص القصصية المهمة جدا. وسنبحث هنا هذه الإستراتيجية الثانية: ما فعله بورخيس بـ **مارتن فييرو** في قصصه القصيرة. ورغم أنه يمكن العثور على دلائل في قصص عديدة فقد اخترتُ واحدة، هي "النهاية"، لأنه يبدو لي أنها في آن واحد تُنْهي مجموعة القصائد الجاوتشية وتعترف بأهميتها في الأدب القومي- رغم أن هذا شيء ما كان يمكن أبدا أن يفعله بورخيس، وكذلك أولئك الأكثر كوزموبوليتانية من الكتاب الأرجنتينيين، بصورة صريحة.

وفي قصة "النهاية"، المكتوبة، في ١٩٤٤، يصور بورخيس موت مارتن فييرو، في مبارزة. وفي النشيد الأخير من قصيدة إيرنانديث، يفارق فييرو أولاده بعد سماع قصة حياة كل منهم (كانوا قد ظلوا مفترقين طوال عشرين سنة، وكانت فترة عانت خلالها الأسرة كلها). وهم يتفرقون الآن من جديد لأن الحياة المأساوية للجاوتشو، كما يقول فييرو، تمنعه من تأسيس بيت والعيش مع أسرته. وهو طريد للعدالة، لأنه قتل رجلا، أسود Moreno، بلا سبب؛ وهو طريد العدالة لأنه هرب من الجيش عندما كان يخدم على الحدود ضد الهنود. ورغم أن فييرو ندم على جرائمه (التي يعتقد أن المجتمع مسئول عنها جزئيا) وتاب، فإنه يعلم أنه ليست لديه فرصة العيش في سلام داخل العالم الكريولي الريفي. ومتقبِّلا قدَر الترحال هذا، يركب مبتعدا، واعدا بأن لا يعاود الظهور وبأن يظل صامتا إلى الأبد بعد ذلك. غير أنه يؤكد، قبل الرحيل، أن كل الأخطاء المقترفة لا مناص من دفع ثمنها، في بيت شعر شهير:

No hay plazo que no se cumpla
ni deuda que no se pague.

كل دَيْن يحلّ أجله لا مفرّ
كل حساب تأتي ساعته لا مفرّ

وفي قصيدة إيرنانديث، ذبح مارتن فييرو الجاوتشو ذا الأصل الأسود، عند مدخل **بولبيريا** pulpería [مطعم ومشرب ريفي] بلا أيّ سبب، مدفوعا بمجرد النزوة والتحامل الاجتماعي. وفيما

بعد، تحدّاه أخٌ لهذا الجاوتشو الأسود أن يغنّي لكي يكتشف أيهما أفضل في ارتجال الموضوعات الراهنة بمصاحبة جيتار. وفي هذه المسابقة (التي سمّاها الجاوتشو "بايادا" payada) يكون فييرو هو الفائز من جديد. غير أن هناك دَيْنًا أخلاقيا عليه أن يسدده، وأخو الأسود له الحق في أن يتوقع أن يعود فييرو ويمتثل للقانون العرفي للثأر لقتل غير مشروع. وفييرو يعرف هذا ولا يحاول الهرب من قدَره. ومع هذا فإن هذا اللقاء الثاني بين فييرو وأخي ضحيته لا يحدث في القصيدة أبدا.

تخيَّل بورخيس قصته من هذه النقطة فصاعدا، أيْ أنه تخيل ما لم يكتبه إيرنانديث مطلقا، وكتبه بنفسه. لقد مضت سبعة أعوام منذ اليوم الذي غنّي فيه فييرو "البايادا" مع أخي الأسود. وفييرو الآن رجل مسن تقريبا، ينتظر الموت دون آمال سوى أمل واحد: أن يموت موتا لائقا. ووفقا لقانون الشرف عنده، يمكن أن يوجد الموت اللائق، في حالة رجل هناك ديون أخلاقية عليه أن يسددها، في مبارزة. ويشاركه الأسود هذا الاعتقاد: رغم أنه لم يقاتل فييرو في المرة السابقة إلا أنه رآه، لأنه كان غير راغب في إجراء مبارزة أمام أولاد فييرو، فهو صبور بما يكفي لانتظار فرصة ثانية. إنه يعرف أنه سيلتقي من جديد بفييرو عما قريب، وهو يعرف أن فييرو سوف يأتي إليه لكي يسدد دَيْنه، لكي يلقى جزاءه عن الجريمة المقترفة عندما قتل فييرو أخا الأسود.

وتبدأ قصة بورخيس بالأسود بمفرده في **بولبيريا** ينتظر فييرو: إنه يعرف أن فييرو سيفي بهذا الموعد الضمني. وفييرو، من جانبه، لا رغبة عنده في الهرب، لأن المبارزة المحتومة التي ستحدث تُعَدّ طريقة طيبة كأيِّ طريقة أخرى لوضع حد لحياته. وهو يعرف أن كل دَيْن لا مفرّ من سداده بطريقة أو بأخرى، والمبارزة طقس عتيق يحترمه: إنها راسخة الجذور في ثقافته وفي حسِّه بالشرف. "القدَر جعلني أقتل والآن، مرة أخرى، وضع سكّينا في يدي"؛ هذا ما يقوله فييرو للأسود عندما يصل، أخيرا، إلى الـ **بولبيريا**. وينهمك الرجلان في حوار يكون الشرف والقدَر موضوعيه الرئيسيين: "كنت واثقا، يا سنيور، من أنني يمكن أن أعتمد عليك"، يقول الأسود. "وأنا عليك"، يردّ فييرو، ويضيف: "جعلتك تنتظر أياما كثيرة، لكنْ ها أنا ذا". ويستدعي الأسود لقاءهما السابق، قبل سبعة أعوام، عندما لم يقبل فييرو المبارزة لأن أولاده كانوا حاضرين. "قلتُ لهم، بين أشياء أخرى، إنه لا ينبغي أن يسفك رجل دم رجل آخر". ويردّ الأسود: "حسنا فعلتَ. بهذه الطريقة لن يكونوا مثلنا".(٤)

وهذا كل ما حدث تقريبا: تستدعي كل من الشخصيتين ماضيها، الماضي الذي رواه إيرنانديث في قصيدته في ١٨٧٢ و ١٨٨٠. ويكتب بورخيس نهاية لها– ونهاية لمجموعة القصائد الجاوتشية. وعلى هذا النحو، يدمج بورخيس هذه المجموعة في الأدب ويرسم لوحة نهائية لفييرو كرجل مسنّ يوشك على الموت. وفييرو بورخيس، بالاختلاف تماما عن اللوحة التي رسمها لوجونيس للجاوتشو كبطل قومي ملحمي، رجل رزين يحترم قدَره ويعرف أنه لا يمكن عمل شيء لتبديله. غير أنه، بعيدا عن أن يكون نموذجا قوميا، رجل مهزوم لا يمكنه إلا أن ينتظر موتا لائقا. ومن وجهة نظر أخلاقية، تتلاءم هذه النهاية مع ثقافة ريفية، حيث القدرية نوع من الفلسفة الشعبية؛ وحيث الانتقام حق. وبهذا المعنى فإن بورخيس يضع يده على البُعْد الأيديولوجي لقصيدة إيرنانديث ويحررها من التفسير الملحمي للوجونيس وأمثاله من الكتاب. إن فييرو ليس بطلا، بل هو رجل راسخ الجذور بعمق في الثقافة البدائية للسهول. والحقيقة أن فييرو، بقبوله لقدَره، يصير شخصية من شخصيات قصص بورخيس.

ومن وجهة نظر أخرى، لِنَقلْ إنها رمزية، يفعل بورخيس هنا ما لم يفعله لوجونيس ولا إيرنانديث: إنه يضع نهاية للمجموعة الجاوتشية، وكأنه يؤكد أن قصيدة **مارتن فييرو** يجب أن تُعاد كتابتها، بإضافة موت فييرو إلى النهاية المفتوحة لقصيدة إيرنانديث قبل أن يكون بوسعها أن

تصير، من جديد، مصدرا منتجا للأدب الأرجنتيني. غير أن إعادة الكتابة هذه تعني أيضا، رمزيا، نهاية فييرو كشخصية ورمز: يسدد فييرو ديونه بموته و قبل كل شيء فإن فييرو يهزمه شخص ما (أسود Moreno، رجل من عِرْقٍ آخر، يُعَدّ أدنى من السلالة الكريولية) ما كان ليهزمه في قصيدة إيرنانديث.

وتمثل علاقات التناصّ بين القصيدة والقصة مفتاحا لأدب بورخيس ولموقفه تجاه الماضي التاريخي والثقافي للأرجنتين. ومرة أخرى، يعلن بورخيس بوضوح في تأمل حول قصيدة **مارتن فييرو** (في قطعة صغيرة يقوم فيها بإعادة رواية قصة حياة إحدى الشخصيات الرئيسية في القصيدة، الجندي وطريد العدالة لاحقا تاديو إيسيدورو كروث[1]) أن قصيدة **مارتن فييرو** "كتاب رائع؛ أيْ أنه كتاب يمكن أن يكون موضوعه "كل شيء لكل الناس"، ذلك أنه قابل لتكرارات، وروايات، وتحريفات لا تنفد تقريبا".(٥)

الروايات والتحريفات: هذه بالضبط هي قراءة بورخيس للتراث الأدبي. أوّلا، كان هناك إيباريستو كاربيجو، وكان شاعرا شعبيا ثانويا حوّله بورخيس إلى نوع من الاستباق لأدبه هو؛ ثم جاءت القصص الثانوية التي أعاد حكايتها في **تاريخ عالمي للعار** وأخيرا هناك إعادة كتابته لـ **مارتن فييرو**، التي يتخذ فيها ما يقول إنه الموقف الوحيد الذي يمكن أن يكون لشخص إزاء التراث: الخيانة. ويتمثل أسلوب هذه الخيانة في معارضة تفسيرات أخرى للنص، وفي العودة إلى إيرنانديث ذاته، وتخطي القراءة المدعية للقصيدة على أنها ملحمة. وهو بهذا يطور في "النهاية" إحدى ثيماته الأكثر ثباتا: أن "المرء" يجب أن يمتثل لقدره، الذي يعيد في صورة **قدر داخل قدر** en abîme إنتاج المصير الذي عاناه آخرون.

غير أن بورخيس– بتقديم موت مارتن فييرو– إنما يقوم بقتل أشهر شخصية أدبية في الثقافة الأرجنتينية. إنه يغلق القصيدة التي كان إيرنانديث قد تركها مفتوحة: يمثل موت مارتن فييرو موت شخصية ونهاية مجموعة– أسطورية أدبية في آن معا. وبهذه الطريقة، يجيب بورخيس على سؤال أيديولوجي وجمالي: ماذا ينبغي أن يفعل كاتب طليعي مع التراث؟ ويمثل دمج قصته "النهاية" في المجموعة الجاوتشية طريقة أصيلة في التعامل مع هذا السؤال. والحقيقة أن بورخيس لا يرفض الماضي بأكمله in toto، إنه على العكس يتصدى للنص الأهم (النص المقدس) وينسج قصته هو بالخيوط التي كان إيرنانديث قد تركها سائبة في قصيدته. وهكذا تجرى إعادة تصوير، وفي الوقت نفسه تعديل، قصة مارتن فييرو إلى الأبد.

وسأبحث الآن "الجنوب" و"قصة المحارب والأسيرة"، آخذةً كلتا القصتين معا إذ إنه، بمعنى ما، يمكن أن يقرأهما المرء باعتبارهما نسختين مختلفتين من نفس الثيمة. ويُعَدّ خوان دالمان Juan Dahlmann، الشخصية الرئيسية في "الجنوب"، مثل بورخيس نفسه، نتاج تهجين الثقافات. ومن المعروف جيدا أن جدة بورخيس كانت امرأة إنجليزية انتقلت إلى أسرة كريولية بالزواج من رجل كان، في حوالي ١٨٧٠، يقود منشأة عسكرية على حدود الإقليم الهندي. كما أن من المعروف جيدا أيضا أن بورخيس أخبر قراءه، في مناسبات عديدة، أنه تربّى في حيّ نمطي من أحياء بوينوس آيرس هو حيّ باليرو (حيث عاش إيباريستو كاربيجو أيضا)، وأنه يتذكر أنه كان يسمع موسيقى الجيتار ويرى **الكومبادريتو** أو رجال السكاكين الذين كانوا شجعانا بصورة أسطورية وكانوا خارجين على القانون أو حراسا شخصيين لسياسيين محافظين– أو كلا النوعين في

---

[1] في قصة: سيرة تاديو إيسيدورو كروث ١٨٢٩– ١٨٧٤ Biografía de Tadeo Isidoro Cruz 1829-1874– المترجم.

الوقت نفسه. وهو يحكي لنا عن بيت طفولته القديم، الذي كانت تفصله عن الشارع البوابة الحديدية ذات المعمار الكولونيالي، و- في تلك البيئة الكريولية التقليدية تماما - عن مكتبة ضخمة لكتب إنجليزية قرأ فيها لأول مرة **ألف ليلة وليلة** The Arabian Nights (في ترجمة [السير ريتشارد] بيرتون [Sir Richard] Burton)، و[روبرت لويس] ستيفنسون [Robert Stevenson Louis]، ومارك توين، **ودون كيخوته** في طبعة إنجليزية أحبها أكثر كثيرا من الأصل الإسباني. ونحن نعرف أن أول عمل أدبي له، عندما كان في التاسعة أو العاشرة، كان ترجمة قصة لأوسكار وايلد Oscar Wilde نُشرت في صحيفة في بوينوس آيرس وكانت ترجمة متقنة إلى حد أن الجميع ظنوا أن والد بورخيس هو الذي ترجمها.

ومثل جدته الإنجليزية، التي كانت قد عاشت من قبل في قرية متواضعة في قلب سهول البامبا، محاطة بالإقليم الهندي، يشعر بورخيس بأنه ينتمي إلى هذين العالمين المختلفين جدا: العالم الكريولي لجده العسكري، والتراث الإنجليزي (والأوروبي، بوجه عام) لجدته. وفيما بعد سوف يبلور هذه الأسطورة عن الأصل المزدوج في القصة القصيرة المعنونة "قصة المحارب والأسيرة"، التي تكتشف فيها امرأة إنجليزية، جدة بورخيس، أن امرأة إنجليزية أخرى كان الهنود قد استدرجوها وأسروها قد فضلت، عندما عُرض عليها الاختيار، أن تعود إلى القرية الهندية حيث كان قلبها، وأكثر من قلبها، قد صار مفتونا بوحشية حياة جديدة. إن المرأة الإنجليزية مفتونة بـ، وفي الوقت نفسه مرتعبة من، هذا التبني لثقافة مختلفة، وغريبة من كل النواحي، أو- كما يمكن أن يعبر والدا بورخيس وبورخيس نفسه- من هذه العملية من التحول إلى امرأة بربرية:

ربما أحست المرأتان للحظة بأنهما أختان؛ فقد كانتا بعيدتين عن جزيرتهما المحبوبة وفي بلد عجيب. تفوهت جدتي بسؤال من نوع ما؛ وأجابت المرأة الأخرى بصعوبة، باحثة عن كلمات ومرددة إياها، وكأنما أدهشتها نكهتها القديمة. ذلك أنها لم تتكلم لغتها الأصلية على مدى خمسة عشر عاما ولم يكن من السهل عليها أن تستعيدها. قالت إنها كانت من يوركشاير، وإن والديها كانا قد هاجرا إلى بوينوس آيرس، وإن الهنود قد اختطفوها وإنها الآن زوجة زعيم أنجبت له إلى الآن ابنين، وإنه شجاع جدا. كل هذا قالته بإنجليزية ريفية، مختلطة بالأراوكانية Araucanian أو البامبية Pampan، ووراء قصتها كان يمكن أن يلمح المرء حياة وحشية: مخابئ من جلد الخيل، والنيران الموقدة من السماد الجاف، وأعياد اللحوم المحروقة أو المصارين النيئة، والنهب، والحروب، والهجمات الكاسحة على المزارع الكبيرة haciendas من جانب الفرسان العراة، وتعدد الأزواج، والروائح الكريهة، والمعتقدات الخرافية. لقد نزلت امرأة إنجليزية بنفسها إلى مستوى هذه البربرية. ألحت عليها جدتي، وقد حركتها الشفقة والصدمة، أن لا تعود. وأقسمت على أن تحميها، وأن تستعيد أطفالها. ردت المرأة بأنها سعيدة وعادت في تلك الليلة إلى الصحراء.(٦)

ويعتقد بورخيس بوضوح أن عبور حدود ثقافية والعيش على حافة حدود (ما يسميه هو في شعره **الحواف** las orillas) يمثل نموذجا ليس لقصة الأسيرة فحسب بل له هو، وككناية metonymically للأدب الأرجنتيني. ويمكن التعبير عن الأسيرة الإنجليزية بمجاز تناقض لفظي oxymoron: جنية، زرقاء العينين، امرأة هندية. وفي بداية "قصة المحارب والأسيرة"، يستشهد بورخيس ببنيديتو كروتشه Benedetto Croce الذي كان بدوره قد استشهد بمؤرخ لاتيني حول موضوع دروكتولفت Droctulft ، المحارب اللومباردي الذي، "أثناء حصار رافينّا، ترك رفاقه ومات وهو يدافع عن المدينة التي كان قد هاجمها من قبل".(٧) ويعترف بورخيس بأنه ظل أعواما حائرا إزاء- ومتعاطفا بصورة غريبة حقا مع- قرار دروكتولفت. فقط عندما انتهى إلى الربط بين هذه القصة وبين قصة جدته الإنجليزية استطاع أن يدرك المعنى الذي تضمنه استعمال المفرد

"قصة" (وليس "قصص") في عنوان نصه. إن دروكتولفت لم يكن خائنا، بل كان معتنقا (مهتديا) جديدا:

> تأتي به الحروب إلى رافينّا وهناك يرى شيئا لم يره من قبل مطلقا، أو لم يره تماما. إنه يرى النهار، وأشجار السرو، والرخام. يرى الكل الذي لا يتمثل تعدده في الفوضى، يرى مدينة، كائنا عضويا يتألف من تماثيل، ومعابد، وحدائق، وحجرات، ومدرّجات مسارح، وزهريات، وأعمدة، ونطاقات منتظمة ومفتوحة. لم يترك فيه (إني أعرف) أيّ من هذه الإنشاءات أيّ انطباع بأنه جميل؛ لقد تأثر بها كما قد نتأثر اليوم بآلية معقدة قد لا يمكن أن نسبر غور الهدف منها ولكن ربما أمكن حدس ذكاء خالد في تصميمها. (٨)

وكانت الأسيرة الزرقاء العينين أيضا معتنقة (مهتدية) جديدة، مع أن معنى تبنيها للثقافة الهندية كان يمكن أن يبدو لنا (لكن ليس لـ "ذكاء خالد") أنه النقيض لموقف دروكتولفت. لقد اختار كل من المحارب والأسيرة أن يهجرا عالمهما مسحوريْن بآخرية لم يفهماها.

ويستخدم بورخيس نفس الثيمة في قصته "الجنوب". إن خوان دالمان، الشخصية الرئيسية للقصة هو، مثل بورخيس، سليل أسلاف مختلطين. إذ كان جده يوهانس دالمان Johannes Dahlmann قسيسا بروتستنتيا من أصل ألماني وكان أبو أمه، فرانثيسكو فلوريس Francisco Flores، رجلا عسكريا كريوليا من أصل إسباني كان قد حارب ضد الهنود. وكان دالمان– مثل بورخيس في الأربعينات عندما كُتبت هذه القصة– أمين مكتبة مغمورًا ذا عواطف كريولية مبهمة وكان يحتفظ، وإنْ ببعض الصعوبات الاقتصادية، بالمنزل الريفي لمزرعة كبيرة كان قد ورثها في جنوب إقليم بوينوس آيرس. ومثل بورخيس أيضا، يُولَع دالمان بالكتب القديمة والطبعات النادرة. وذات مساء، عندما يصل إلى البيت ومعه مجلد من **ألف ليلة وليلة**، يصاب دالمان بجرح في رأسه إذ يصطدم بنافذة مفتوحة غير منتبه أثناء صعوده على السلالم إلى مسكنه. والجرح في جبهته عميق وخطر. ويتلوث الجرح ويصاب دالمان بحمى. وبعد أيام عديدة من فقدان الوعي والهذيان، يعلن الأطباء أنه تجاوز مرحلة الخطر. وفي حالة من الضعف والتشوش، يقرر أن يقضي بعض الوقت في المزرعة، التي لم يزرها منذ أعوام.

وعند هذه المرحلة تأخذ القصة اتجاها غير متوقع. يكتب بورخيس: "الواقع يُؤْثر تماثلات مع قليل من المفارقات". (٩) وتنقلب قصة مرض دالمان إلى قصة شفائه المستحيل، لأنه سيتم توضيح أن قراره بأن يتجه جنوبا، إلى داخل السهول، أخطر كثيرا من جرحه الجسماني الذي التأم بالفعل تقريبا.

يأخذ دالمان قطارا ويحمل معه مجلد **ألف ليلة وليلة** الذي كان يقرأه في مساء الحادث الذي وقع له. ومع هدهدة حركة القطار، ورتابة المشهد، والابتهاج الطفولي الذي أحدثته الرحلة، يردد لنفسه بصورة متواصلة أنه في اليوم التالي سيكون في المزرعة، في قلب سهول البامبا، في عمق الجنوب، حيث كان الجاوتشو، الهنود والرجال العسكريون، ذات يوم يحاربون آخر معاركهم أو آخر مبارزاتهم. "كانت الوحشة كاملة وربما معادية وكان بوسع دالمان أن يبدأ في الارتياب في أنه يتجه جنوبا بل أيضا نحو الماضي". وتبدأ بعض التفاصيل الغريبة، مثل "إزاحات صغيرة"، التأثير في هذه السعادة الكاملة تقريبا: لا يقف القطار في المحطة المعتادة وينزل دالمان في مكان مجهول، حيث يقال له إنه سيكون من الممكن له أن يذهب إلى مزرعته بسيارة أو عربة. ويقبل دالمان، كما يقول بورخيس، هذا التغيير "باعتباره مغامرة صغيرة". (١٠) ويصل إلى **بولبيريا** حيث يلاحظ عددا من الجاوتشو الذين يذكّرونه بالأطباء والممرضات الذين قاموا برعايته أثناء مرضه. وتشوش الواقعَ تماثلات ومصادفات، غير أنه لا يظهر شيء شاذ للوهلة الأولى من هذا التشوش. ويفسر دالمان هذه

التغيرات الصغيرة، والأشكال الغريبة من التعرف أو عدم التعرف، وانديابات الضوء على أنها أشياء تحدث بصورة مستقلة عن رغبته في تغيير أو قبول شيء. ويستسلم للمسار المجهول والممتد لمصيره. وجالسا إلى مائدة في **بولبيريا**، منتظرا أن يقدموا له عشاءه، تحت مراقبة جاوتشو لا ينتمون إلى الزمن الراهن (تجري القصة في ١٩٣٩ ويرتدي هؤلاء الجاوتشو ملابس القرن التاسع عشر)، ولا يبدون مع هذا في غير مكانهم الصحيح، يتعشى دالمان بالسردين واللحم البقري المشوي والنبيذ الأحمر القوي.

"فجأة أحس دالمان بشيء يمس برفق وجهه. وبجوار الكأس الثقيلة من النبيذ المعكر، فوق تقليمة في مفرش المائدة، استقرت كرة من كسرة الخبز قذفها شخص ما. كان هذا كل شيء". كان من الجلي أنه يجري استفزاز دالمان، غير أنه كان ينبغي أن لا يعرف أحد مَنْ هو، أو على الأقل ماذا يتصور، إلى أن يسمع اسمه: "سنيور دالمان، لا تُعر اهتماما لهؤلاء الأولاد؛ إنهم أنصاف سكارى".[١١] ويحسم دالمان أنه لم يعد يمكن، الآن وقد عرف الناس مَنْ هو، أن يتجاهل الإهانة ويتفادى الصراع، لأن الناس سيقولون إنه تصرّف كجبان أمام حفنة من الجاوتشو السكارى.

وعلى الفور تغدو المعرفة اليقينية بأنه سيقاتل جلية، ومحتومة، وعبثية. يُلقي شخص في **البولبيريا**، وكان جاوتشو مسنا جدا، سكينا نحو قدميه؛ يلتقطه دالمان ويخرج إلى الليل ليخوض مبارزة- مواجها بهذا قدره الأمريكي الجنوبي. "بدا وكأن الجنوب قد قرر أن دالمان يجب أن يقبل المبارزة".[١٢] وعندما ينحني ليأخذ السكين، يحس بأن "فعلا غريزيا تقريبا قد حكم عليه بالقتال" وبأن "السلاح في يده التي أصابها الخدر لم يكن مطلقا للدفاع بل كان سيصلح فقط لتبرير قتله". ومع هذا تنتهي القصة على هذا النحو: "متشبثا بحزم بسكينه، الذي ربما كان لا يعرف كيف يقبض عليه ويستخدمه بمهارة، خرج دالمان إلى السهل".[١٣]

ومثل مارتن فييرو في "النهاية"، يقبل دالمان قدره. غير أنه على خلاف مارتن فييرو، الذي لا يمكن إلا أن يتصرف وفقا للعرف الأخلاقي الوحيد الذي يعرفه، قام دالمان بصنع قدره عبر اتخاذ خيارات صغيرة من بين الإمكانيات التي قدمها له أصله المزدوج: كان مولودا في العالم الكريولي الريفي، وهو يختاره ببساطة منقادا للنزوة التي تحولت إلى مصير. وكما في قصة المرأة الإنجليزية الأسيرة التي تقرر العودة إلى القرية الهندية وترفض تعاطف جدة بورخيس فإن دالمان، عندما يتجه جنوبا، إنما يبدأ في قبول جانب من تراثه، تراث جده فرانثيسكو، والحقيقة أنه، عندما يفكر في أن يتجه جنوبا، إلى المزرعة، ليستعيد صحته، إنما يتجه جنوبا ليستعيد صورة ماضيه. وهذا، أيضا، معنى "المفارقات الطفيفة": الجاوتشو يرتدون ثياب القرن التاسع عشر، البيئات البدائية ذاتها، الرجل المسن، رمز- "شفرة"، كما يقول بورخيس- يقدم سكينه لدالمان، موجها إياه صوب قدره: قبول تراث، ولكنْ أيضا قبول الموت.

ومن الجلي أنه يمكن النظر إلى هذه التفاصيل على أنها دعائم الأدب الفانتازي: إيهام الزمان والمكان، والأشكال الزائفة من التعرف أو عدم التعرف، والتماثلات، والمراجع المشوشة. غير أن هذا جلي. وما أحاول أن أقوم به هنا هو أن أنظمها ضمن نموذج "نظري" يمكن أن يكشف معنى ومكانة الأدب الأرجنتيني، والطريقة التي يمكن أن يصل بها المرء إلى قلبه وإلى حقيقته نفسها المنطوية على الخطر.

ومثل المرأة الإنجليزية الأسيرة، تستحوذ على دالمان القوة الرمزية للبدائية، لأن ما يمكن التفكير فيه على أنه بدائي يتوافق مع مجموعة من القيم والتقاليد (احترام القضاء والقدر، قبول المصير، الشجاعة الجسدية) التي تفتقر إليها الثقافة الحديثة. وفي كلتا القصتين، ينتقم البُعد الكريولي أو الهندي من النطاقين الحضري والمتعلم. وفي كلتيهما، تجري إعادة فتح الشخصيات الرئيسية عبر السحر الذي تمارسه البربرية عليهما. ويقبل دالمان، أمين المكتبة الذي يبحث في

الجنوب عن شيء ما أكثر من مجرد شفاء صحته، المبارزة الكريولية التي تستعصي على الفهم مع غريب بلا سبب أو على الأقل بلا سبب يمكنه أن يسميه. وتختار الأسيرة الإنجليزية العودة إلى المستوطنة المحلية، منجرفة بـ "دافع خفي، دافع أعمق من السبب"(١٤).

ويشتغل الأدب على مادة هذا الدافع الذي يرشد بورخيس أيضا في ابتكاره الشعري المتمثل في **الحواف** las orillas، الحدود بين المدينة والريف، أو بين عالمين: أوروبا وأمريكا اللاتينية، الكتب، **والزعماء** caudillos أو **الكومبادريتو** compadritos، أسلافه الإنجليز والدم الكريولي. والحقيقة أن شيئا ما في الماضي الأرجنتيني يرتبط بعمق بهذه الثقافة الريفية، التي يضعها بورخيس في مقابل التراث الحضري، والمتعلم، والأوروبي. وما من أصل من هذين الأصلين يمكن قمعه أو إلغاؤه تماما؛ وما من أحد منهما يجب التشديد عليه إلى حد طمس الآخر. غير أن تعايشهما لا ينتهي إلى تناسق كلاسيكي بل إلى صراع.

وهذا التوتر الناشئ عن الأصل المزدوج ماثل في صميم الأدب الأرجنتيني. وهو ماثل داخل دالمان، القادر على الاستشهاد بمقاطع من **مارتن فييرو** عن ظهر قلب، وكذلك على معرفة قِيمة طبعة نادرة أو رائعة من **ألف ليلة وليلة**. وقد سحر كلا الكتابين بورخيس. ويقدم له كل منهما قالبا لعدد هائل من القصص، التي يمكن قراءتها وإعادة قراءتها في نصوص جديدة. ولا حاجة إلى القول إن **ألف ليلة وليلة** هي أيضا ترجمة، أي هي الصورة التي يتخذها نصّ شرقي كلاسيكي في لغة أوروبية. وبطريقة ما تمثل الترجمة أيضا مشكلة الأدب الأمريكي اللاتيني، على الأقل من وجهة نظر بورخيس حيث إن بلده مكان طرفي (هامشي) بالمقارنة بالتراث الأدبي الغربي، ووضع كُتابه في حد ذاته إشكالي. ويقودهم واقع أنهم لا يتعرفون في إسبانيا على بلد أم ثقافي إلى ربط أدبهم القومي بآداب بلدان أوروبية أخرى. غير أن واقع أنه يوجد أيضا تراث ثقافي محلي لا يبسّط هذه العلاقة. وعلى مدى أعوام تناول بورخيس هذه المشكلة بطريقة رمزية وإلى حد ما تهكمية. وهو، مثل دالمان، يحفظ عن ظهر قلب **مارتن فييرو** (وأعاد كتابة بعض مشاهدها)؛ وهو مثل دالمان يعرف قيمة التراث الكريولي؛ وهو مثل دالمان يمزج هذا التراث في مزيج أوروبي. وهو يعرف أن الماضي الكريولي لا يجب البحث عنه بل الحصول عليه، لا يجب تبنيه بل تلقيه– وهذا الاقتناع يمنحه رأيا، أيضا، حول دمج المهاجرين الجدد في الثقافة الأرجنتينية.

و"الجنوب" في آن معا مأساوية وتهكمية. وهي تحمل إنذارا مزدوجا: قد يكون المزيج الثقافي قدرنا، غير أنه ينطوي على خطر. ويتمثل أحد أخطاره في إضفاء الطابع الرومانسي المهذب على الماضي الكريولي وهذا يفضي إلى نوع من الأدب الريفي، القائم على تصوير المناظر، الذي يرفضه بورخيس ويتفاداه في ممارسته القصصية والنقدية. يكتب بورخيس: "عُمْيانَ عن كل خطأ، يمكن أن يكون القدر قاسيا لا يرحم عند أدنى حالة شرود من المرء".(١٥) وربما كانت هذه الجملة تشير إلى حالة الشرود العقلي لدالمان عندما يصعد السلالم إلى مسكنه، غير أنه قد يكون من الممكن أيضا قراءتها على أنها استباق تهكمي لمصيره. ومصعوقا بروعة المناظر الطبيعية للبيئة الريفية التي طالعته، لا يستطيع دالمان أن يقاوم سحر نهاية كريولية لحياته، يمكن النظر إليها ليس على أنها قدر فحسب بل أيضا على أنها عقاب على بوفاريته Bovarism وكلتا النهايتين ممكنتان على قدم المساواة في تهكم متعدد الطبقات للقصة.

ويمكن وصف نموذج الأدب الأرجنتيني عند بورخيس على أنه يتمثل في التنظيم الأوروبي لتراث أمريكي وليس على أنه سيادة السمات المحلية على الثقافة الأوروبية أو المجلوبة. وقد حاولتْ قراءتي لـ "الجنوب" أن تقدم، في حدوده الرمزية، هذا المزيج الثقافي الذي لا يقدم أبدا نهاية سعيدة بل يقود بالأحرى إلى الصراع. ولموت دالمان مغزى مهم ليس فقط لأنه يتم تقديمه تحت سماء سهول البامبا وفي مبارزة كريولية (وهذا انقلاب درامي مفاجيء peripeteia جرى

استباقه في **مارتن فييرو**)، بل أيضا لأن أمين مكتبة وحفيداً لراعٍ بروتستانتي أوروبي هو الرجل الذي يتحقق من خلاله القدر على هذا النحو. ويقول بورخيس إن دالمان قد صقل "كريولية" criollismo طوعية ولكنْ غير متباهية أبدا" كانت ملائمة لرجل من المدينة وقارئ لـ **ألف ليلة وليلة**– وهو، على كل حال، غريب على البُعد العتيق (الذي ربما أحدثه هذيانه) لـ **بولبيريا** الفقيرة حيث كان عليه أن يتلقى التحديات إلى مبارزة. والحقيقة أن تحقيق هذا التغاير (وهو مجاز تناقض لفظي حقيقي، مثل المرأة الهندية الجميلة الزرقاء العينين) يُحيل ليس فقط إلى الأصل المزدوج لدالمان وبورخيس، بل للثقافة الأرجنتينية ذاتها.

والمزيج لا غنى عنه وإشكالي في آن معا. وبورخيس بعيد تماما عن الحلول التركيبية السلمية التي يمكن أن تحول الأرجنتين إلى الفضاء الشاعري لبوتقة انصهار ثقافي. إن كل أدبه، على العكس، ممزق بأحاسيس الحنين، لأنه يدور على الحد بين عالمين، على خط يفصلهما ويربط بينهما، غير أنه، عبر وجوده ذاته، يكشف عدم أمان الصلة. وبهذا المعنى، ينتمي أدب بورخيس إلى حافة بين أوروبا وأمريكا؛ إنه يكشف المسافات والتحولات، بنفس الطريقة التي يفصل بها نقش الكتابة مسافات الصفحة عن مسافات الحياة[١٦].

الهوامش:

(1) "Dulcia Linquimus Arva", in J.L. Borges, Selected Poems, 1923-67, London 1972, pp. 49-51.

(2) Leopoldo Lugones, El payador, Buenos Aires n.d.

(3) J.L.Borges, El hacedor, Buenos Aires 1960, p. 38.

٤ : كل هذه الاستشهادات من قصة "النهاية" The End في:

J.L. Borges, A Personal Anthology, London 1972, pp. 137-8.

٥ : قصة "سيرة تاديو إيسودورو كروث " Biography of Tadeo Isodoro Cruz في:

A Personal Anthology, p.132.

٦: "قصة المحارب والأسيرة" The Warrior and the Captive في:

Labyrinths, London 1970, pp. 161-2.

(7) Ibid., p.

(8) p. 160. Ibid.,

٩ : قصة "الجنوب" The South في:

A Personal Anthology, p.113.

(10) Both quotations, ibid., p. 15.

(11) For both quotations, ibid., pp. 16-17.

(12) Ibid., p. 17.

(13) Ibid., pp. 17-18.

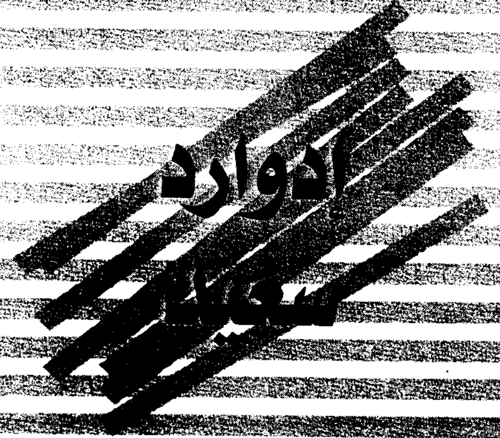
١٤ : "قصة المحارب والأسيرة": p. 162

١٥ : "الجنوب": p. 12

١٦ : العبارة من إدوارد سعيد في:

Edward Said, Beginnings, New York 1986, p. 237.

ملف العدد



الندوة

مساهمات من الخارج، الثقافة بين الهيمنة والمقاومة
فريال جبورى غزول

دراسات، إدوارد سعيد ... والنقد الثقافي المقارن، [قراءة طباقية]
عز الدين المناصرة

بين التاريخ والسياسة والهوية
المثقف والمنفى، إدوارد سعيد أنموذجا
رسول محمَّد رسول

ترجمات، النفى أم التجـذر :
سياسات الاختلاف عند إدوارد سعيد وكورنيل ويست×
ميلى ستيل
ت : مصطفى بيومى

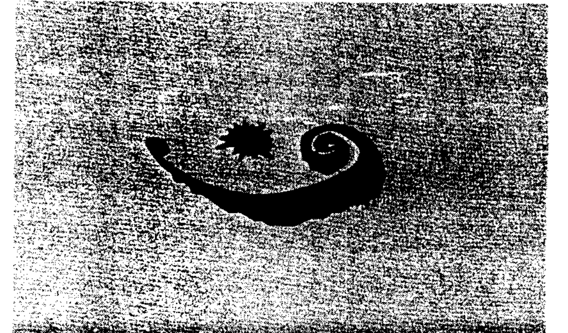
الاستشراق .. الآن
تمهيد لطبعة أغسطس ٢٠٠٣، احتفالا بمرور ربع قرن على صدور الكتاب×
إدوارد سعيد
ت: حازم عزمى

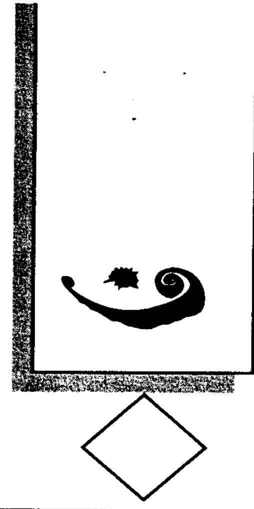
متابعة، طرف من نقد استشراق إدوارد سعيد،
هل كان ماركس مستشرقا؟!
شعبان يوسف

كتب، قراءة في قراءة سيزا قاسم لموسم الهجرة إلى الشمال
كيف وقع مصطفى سعيد أسير النظرة الاستشراقية لـ إدوارد سعيد؟
عرض: على سعيد

إدوارد سعيد : الموسيقى بكماء .. والأعمال الفنية أطفال الصمت
عرض: رشا عبد الوهاب

جدل السياسة والثقافة في خطاب إدوارد سعيد النقدى
عرض: زينب الغازى





الندوة : إدوارد سعيد

المشاركون:
- أمينة رشيد
- خيرى منصور
- سامى خشبة
- محمد السيد سعيد

مساهمات من الخارج:
فريال غزول

ومن هيئة التحرير:
هـــدى وصفى
محمد الكـردى
محمــود نسيـم

أعد الندوة:
عبد الناصر حنفى

هدى وصفي:

أرحب بكم جميعا في هذه الندوة المخصصة للحوار حـول المفكـر العربـي والفلسـطيني الراحـل "إدوارد سعيد"، والذي يحظى بأهمية بالغة في الثقافة المعاصرة، وهي أهمية تتضاعف بالنسـبة لنـا باعتباره قد فتح أمامنـا الطريـق، وعبـده، تجـاه الـوعي بـالآخر، و بثقافتـه، دون الوقـوع في اسر الانبهار به، بل عبر موالاة نقده، وتفكيك مقولاته، وفضح الجوانب السـلبية فيهـا، وبالتـالي فـإن الملف الذي خصصناه له في هذا العدد، بالإضـافة إلى نـدوتنا هـذه، لا ينبعـان مـن مجـرد رغبـة في الاحتفاء به، أو تكريمه، بقدر ما ينطلقان من محاولة تستهدف تحفيز الوعي النقدي، وتنشـيطه، عبر الحوار مع منجز " إدوارد سعيد"، ونقده، وإعادة ترسيم الطـرق والخـرائط الـتي أفضـى إليهـا عمله، وبحث إمكانيات الاستفادة منها.

وفي البداية اسمحوا لي باستعراض سريع للمحاور، أو النقاط المقترحة التي أعددناها في الورقة التمهيدية للندوة، وهنا أقول إن من تقاليد " ندوة فصول " أن ورقة الندوة هي في النهاية مجرد اقتراحات (غير ملزمة) للحوار، ودورها يكمن في اتخاذها كنقطة بداية للمناقشة.

وانطلاقا من أن أهم منجز حققه " إدوارد سعيد" هو الدفع بالنص في مركز حلبة الصراع السياسي / الثقافي بين المجتمعات والثقافات المختلفة، بدءا من النص الاستشراقي، ومرورا بالنصوص السردية، فإن النقطة الأولى تطرح تساؤلا حول هذا الموضوع وعلاقته المنهجية بالمفاهيم النظرية التي أسسها " سعيد" حول " تمثيل التابع"، والعديد من النقاط الأخرى التالية التي سنتعرض لها هي محاولة لتقصى التبديات والإشكاليات المثارة عبر هذا المنجز التحليلي.

ومن المنهج إلى النتائج تتعرض النقطة الثانية لحدود وإمكانيات ما قام به " سعيد" من تفكيك للنص الكولونيالي، والمركزية الثقافية.

وتنتقل النقطة الثالثة إلى مناقشة دور السرديات في تشكيل الأمم معرفيا، والذي بات من المبادئ النظرية الهامة في دراسة ظاهرة القوميات، كما أصبح يشكل مبحثا متناميا ساهم فيه سعيد وغيره،ولكي نتلمس مدى خطورة وأهمية هذا المبحث وضعنا في الورقة أحد الاقتباسات التي تناولها سعيد بالتحليل، والتي تقول " إن الأمم ذاتها هي السرديات "، وهي عبارة يمكن أن نعدها بمثابة مانيفستو لهذا المجال من الدراسات.

وتقترب النقطة الرابعة من موقع أكثر حميمية في فكر "سعيد" وحياته فتتناول مفارقة الهوية والمنفى، عبر الثقافة، والوطن، واللغة.

أما النقطة الخامسة، فمخصصة لإطلالة أكثر قربا وتدقيقا لعلاقات التضافر بين الخطاب الروائي والمشروع الإمبريالي في إنتاج أشكال معرفية وتمثيلات نمطية عن الآخر، وهي المسألة التي كرس لها سعيد واحدا من أهم كتبه " الثقافة والإمبريالية ".

وعودة إلى موضوعة "تمثيل التابع" تتناول النقطة السادسة تشكل صور الأقليات (الشرق، المرأة، السود) باعتبارهم موضوعا لهيمنة ثقافية واجتماعية تمارسها الثقافة المسيطرة.

وتتوقف النقطة السابعة عند مسالة "إعادة النظر في الاستشراق"، وهو أمر يمكن أن يتم تناوله على أكثر من مستوى، وعبر أكثر من فاعل، فهذه العبارة كانت عنوانا لإحدى مقالات " سعيد"، كما أنها تمثل تيارا انطلق تحت تأثير كتاباته، وبالتالي فهذه النقطة تطرح علينا سؤالا مزدوجا، فهل نحن بحاجة إلى إعادة تقييم هذا المجال البحثي الملتبس، والمسمى بالاستشراق، أي إعادة قراءته على نحو أو آخر يستفيد مما أنجزه سعيد ولا يغفل– بالتالي – الأدوار المذمومة التي قام بها، بقدر ما لا يغفل ما قد يكون أسهم به في دفع الدرس الثقافي، أم أن إعادة النظر تلك ينبغي أن تتوجه بكامل طاقتها إلى رصد الدور المتنامي للإستشراق (حتى وإن كان تحت مسميات أخرى) مع عودة الطموحات الإمبراطورية للمحافظين الجدد في أمريكا، وبروز مقولات استشراقية في جوهرها مثل صراع الحضارات، هذا سؤال !

ولكنه أيضا سؤال يأتي محفوفا ومحددا بسؤال آخر، فما الذي دفع " سعيد" لإعادة النظر في مشروعه لقراءة الاستشراق ؟ بحيث وضعه في إطار أفق أكثر اتساعا يدور حول مفاهيم تمثيل التابع عبر الثقافة المهيمنة، وإلى أي حد يمثل هذا التحول إضافة، أو حتى قيدا منهجيا على استخدام تحليلاته التي قدمها في كتاب "الاستشراق" ؟ وكيف يمكننا الاستفادة من هذا التوسع المفاهيمي الذي قام به بحيث نخرج من ثنائية شرق / غرب، والتي يخيل لي أن كتابه قد عمقها لدى بعض تياراتنا الثقافية بدلا من أن يدمرها، أو يساهم في تفكيكها، وهنا لا أستطيع إلا أن أذكر ذلك الأسى الذي استقبل به " سعيد " بعض الآراء العربية التي لم تجد في كتابه إلا استمرارا للمؤامرات الاستشراقية !

والنقطة الثامنة تضعنا في مواجهة حدود عمل " إدوارد سعيد"، حيث يرى البعض في تحليلاته تحيزا واضحا للنصوص الغربية (والذكورية خاصة) التي تتواطأ مع التوجهات الإمبريالية، فهو يفرد مساحات واسعة في كتاباته لهذه النصوص، بينما يعطي مساحات محدودة للغاية للأصوات التي تنتمي إلى التابعين (نساء، عرب، مسلمين. الخ) حارما هذه الأصوات من الظهور، مما يشكل تناقضا مع رغبته، أو دعوته لهؤلاء المحرومين من تمثيل أنفسهم إلى أن يتكلموا كي تسمع أصواتهم، وبعبارة أخرى، فقد اكتفى بنقد الصورة التي يكونها المهيمن عن التابع، ولكنه لم يهتم في الغالب بالإنصات لما يقوله هذا التابع عن نفسه.

إننى أرصد هذه النقطة التى وردت في قراءة البعض لعمل إدوارد سعيد، فقط لإثارة التحاور حولها، دون أن يعنى ذلك أننى شخصيا أراها دالة على اجتهادات سعيد، بل ربما يكون العكس هو الأدق، وعلى خلفية هذه الجزئية تأتي النقطة التاسعة لتطرح للنقاش أنواع الاستجابات لدى التابع، ولدى الخاضعين للاستعمار، وخاصة من يكتب منهم بلغة أجنبية، ودور ذلك في التأثير على أشكال السرد، وفي تمثيل الذات.

أما النقطة العاشرة والأخيرة فتلتقط دعوة سعيد للنقاد بالعودة إلى مشروع خطاب دنيوي، وهي الدعوة التي حرص عليها طوال مسيرته، منذ كتابه " العالم والنص والناقد"، وحتى بعض مقالاته الأخيرة، وما يقصده " سعيد" بالخطاب الدنيوي هنا ليس مجرد خطاب علماني، بقدر ما هو خطاب عقلاني يحتفي بقدرة الإنسان على صنع تاريخه، ولا يضعه رهن خدمة فكرة متعالية، تهمل الإنسان بوصفه إنسانا، وتلقي به في أسر نزعة تخصصية ضيقة، وفي هذا الإطار يقع جزء هام من عمل "سعيد" وبشكل عام؛ وعبر هذا الاستعراض المجمل لمحاور الندوة، يمكن أن نبدأ الحوار استنادا عليها، أو انطلاقا مما ترونه من نقاط.

أمينة رشيد:

سأبدأ ببعض التعليقات النظرية السريعة حول المحاور التي وردت بورقة الندوة، وذلك بغرض فتح النقاش، وسأعود فيما بعد إلى طرح ملاحظات أكثر تفصيلا حسبما يقتضي السياق.

وبالفعل فإن الكشف عن دور النص في الصراع السياسي الثقافي بوصفه الأرض التي يدور فوقها هذا الصراع أحيانا، وبوصفه أداة، أو سلاح هذا الصراع أحيانا أخرى، هذا الكشف هو واحد من أهم منجزات "إدوارد سعيد"، والذي لا يلجأ منهجيا للمفهوم الماركسي السائد عن الصراع الطبقي، بل يتسلح بمفهوم الخطاب، الذي يستعيره من "ميشيل فوكو"، ومفهوم الهيمنة كما جاء في كتابات الفيلسوف الماركسي " جرامشي"، بحيث يصيغ الفرضية الأساسية لكتاب " الاستشراق" على نحو يوضح أن هناك خطابا للهيمنة يقوم بفرض تصوره، أو تمثيله، للآخر التابع الذي لا يملك خطابا يستطيع أن يمثل نفسه عبره.

وبصفة عامة فإن الثقافة ترتبط بالنظام المهيمن عبر ما يسميه " ألتوسير " الأجهزة الأيديولوجية للدولة، والتي تقوم بالدور الإقناعي في المجتمع، مقابل الأجهزة الأخرى، مثل الشرطة والقضاء.. الخ، والتي تقوم بالدور القمعي.

وعبر هذا التحديد يرصد " سعيد" الدور الذي يلعبه مفهوم المركزية الثقافية والتي يراها بوصفها السلاح الأساسي للإمبريالية، مما جعله ينكب على دراسة مختلف طرق السيد الإمبريالي في فرض وتأكيد هيمنته الثقافية مستخدما العديد من المراكز البحثية والأكاديمية، والتي تؤسس لحالة من التواطؤ مع أهداف المؤسسات السياسية والاستخباراتية، ومن هنا تأتي– من وجهة نظره – أهمية تفكيك النص الكولونيالي من منظور الأقليات التابعة، مثل المرأة، والسود، ومثقفي

العالم الثالث، هؤلاء المعذبون في الأرض حسب تعبير " فرانز فانون"، وهو المفكر الذي أثر كثيرا على "إدوارد سعيد"كما يظهر في كتابه الثقافة والإمبريالية.

وعبر تعامل " سعيد" مع علاقة الأمم بالسرديات، يكشف عن تأثره بالفيلسوف الإنجليزي الماركسي " ريموند ويليامز"، وهو يرى أهمية السرديات المختلفة التي تعبر عن الأمم، من خطاب ثوري، إلى خطاب سلطوي، إلى خطاب معارض، وإن كان يستند كثيرا إلى كتاب " الأمة والسرد" (nation and narration) والذي قام بتحريره " هومي بابا".

أما عن مفارقة الهوية، فهي تعبر إنتاج " إدوارد سعيد" بأكمله، وهو ما يعلن عنه بوضوح في نصي " تمثيلات المثقف "، و" خارج المكان"، مصرحا بأنه يكتب انطلاقا من مكانه في العالم، ومن منفاه في لغة الآخر المهيمن. فالصراع كامن بداخله، وهو يقص كيف يحاول تجاوزه، فينجح حينا، ويخفق حينا آخر.

ومتأثرا بالفيلسوف الألماني " أدورنو" استطاع أن يشكل مفهوم " ما بين الحدود (on the boarders) فيقول إن النظر إلى الذات والواقع عبر مسافة فاصلة يسمح بسعادة استيعاب لغة الهيمنة، ووضع الآخر، فالمنفي حسب " سعيد" تجربة مؤلمة وقاسية، ولكنها تستطيع أن تتحول إلى سعادة عندما تقترن بانطلاق حرية التعبير، ودقة الرؤية، وهنا تكمن قوة "سعيد" وضعفه في آن واحد، إذ أنه يظهر انحيازه للخطاب الغربي رغم نقده له.

ويرى سعيد أن ثمة تضافرا ملحوظا بين الخطاب الروائي والمشروع الإمبريالي، فالكاتب مهما كانت براعته أو موهبته لا يستطيع الانفصال عادة عن أفكار وايديولوجيات مجتمعه تجاه الآخر، وعلى سبيل المثال فإن أعظم الكتاب الفرنسيين مثل فلوبير، ونيرفال، وأندريه جيد، وكامو، يرون الآخر الشرقي في كتاباتهم عبر نظرة دونية، فـ "كامو" رغم حنينه لوطنه الأصلي يلغي المواطن الجزائري من كتاباته، فيما فلوبير في مصر، وأندريه جيد في تونس، يطلقان سراح رغباتهم الجنسية المكبوتة، ونيرفال- الأكثر موضوعية- يعيش جنونه عبر محاولة بائسة للتواصل مع الآخر الذي يظل بالنسبة إليه متدنيا.و مقابل هذه الصورة قد لا يملك المرء سوى تذكر سلوك السيد الإمبريالي الفج والمتوحش في فلسطين والعراق، فالصور التي رأيناها لما حدث في سجن أبو غريب جعلتني أستعيد بعض عبارات فلوبير عن المرأة الشرقية : " هل لها روح ؟ وهل تحس بالأشياء؟"، هل تعرف المرأة الشرقية أي شيء أصلا ؟ ".

أما عن صورة الأقليات، فهنا المسألة لا تخص الشرق وحده، بقدر ما تتغلغل في الواقع الغربي والأمريكي بصفة خاصة، فصوت المرأة، وصوت السود هناك قد ساهم في تفكيك الخطاب المهيمن، وربما كان هذا يفسر ما يعطيه " إدوارد سعيد" من أهمية للتفكيك، ضاربا عرض الحائط بتلك البلبلة التي قد تحدثها التفكيكية في بيئة ثقافية لا تطرح نفس الأسئلة، ولا تعيش نفس الرهانات.

وفي عصر تثار فيه ضرورة حوار الثقافات، تظهر أهمية إعادة النظر في الاستشراق، وبخاصة تلك التحليلات التي يقدمها " سعيد"، والتي تكمن أهميتها في إظهار التلاحم بين صورة الآخر وسياسات الهيمنة، فما نشهده يوميا من ندوات ومحاضرات حول حوار الثقافات تساهم في النهاية في عملية عزل الثقافة عن الواقع بما تعطيه من صور مثالية لمقولات إيجابية هنا أو هناك، وهو ما يتم في إطار محاولة تصدير هذه العلاقات في قالب عقلاني شديد النعومة على نحو يتجاهل فظاعة الصراع والممارسات الإمبريالية على أرض الواقع، ويخفي لا عقلانيتها، ولا إنسانيتها، بحيث تكرس لدينا الاغتراب عن الواقع، وترسخ استلابه.

ومن جهة أخرى فمن الهام بالنسبة لنا أن نعي حدود " سعيد " الثقافية، إذ أن تعليمه، وثقافته، ومعيشته في الغرب تجعله ملما بنصوص الأعمال المكتوبة باللغات الأجنبية، وهو لا يعرف من أصوات العالم الثالث إلا تلك التي تكتب بهذه اللغات، أو التي ترجمت إليها، أي أن

مجال وجوده وفعاليته وحركته يكاد يقع بأكمله في فضاء تلك اللغات المهيمنة، والتي- بالمناسبة - يسيطر عليها أيضا صوت ذكوري بطريركي. وربما كان هذا يفسر إلى حد ما أحكام سعيد القاسية أحيانا على النصوص الليبرالية في العالم الثالث، والتي ينتقد شوفينيتها تارة، وتبعيتها تارة أخرى، إضافة إلى تجاهله للثقافات الماركسية في تلك المجتمعات، ولما تنتجه من خطاب، وهو نفس ما ينطبق على الثقافة والتيارات الإسلامية، وبعبارة أكثر اختصارا، فثمة مسافة واضحة تفصلنا في النهاية عن " سعيد "، وتفصله عنا.

وفي حدود معرفتي، لم يؤثر " سعيد" كثيرا في أشكال السرد على النحو الذي اثر به في بعض الموضوعات الأخرى (وخاصة الاستشراق)، ففي تمثيل الذات مثلا تأخذ السير الذاتية والشخصية أشكالا متعددة لا نجدها عند " سعيد" مثل استخدام الوثيقة، وإدخال صوت الآخر في نسيج النص، والاستطراد الخيالي أو المونولوج الذاتي الذي يشمل كل أنواع تيار الوعي التي عرفتها الكتابة الذاتية في الغرب وفي الشرق.

وأتوقف في النهاية عند السؤال الذي طرحه " سعيد" حول كيفية استعادة مشروع "نقد دنيوي حقيقي، والذي جاء عنده كرد فعل لهيمنة الخطاب البنيوي الذي ساد النقد الأدبي في الخمسينيات والستينيات، وهو سؤال هام للغاية بالنسبة لنا، إذ أن النظريات البنيوية قد غزت النقد العربي واستمرت في السيطرة عليه حتى بعد أن ضعف الاهتمام بها في الغرب.

وعموما يرفض " سعيد" أخلاقيات النقد الأكاديمي السائد، لأنه يفصل بين الخيال والفكر، وبين الثقافة والسلطة، وبين التاريخ والشكل، وبين النصوص وكل ما هو خارجها، وهو يرى أن الأدب مهم في عالمنا الحاضر، لأنه يحمل كل ما هو جمالي، وتاريخي، ومجتمعي.. الخ، ولذلك ينبغي أن يضع الناقد كل هذا في اعتباره عند تعامله مع النصوص.

ومن هذا المنطلق يفرق " سعيد" بين مفهومي " النسب"، والانتساب". فالنسب حسب رأيه هو كل ما يصف مكونات النص، إنه تحليل داخلي لجمالياته، ولاتساقه وتكوينه..الخ.

أما الانتساب فهو ما يمنح النص مجال حركته، أي مجموعة الظروف المحيطة به، ومكانة المؤلف، واللحظة التاريخية التي يتم فيها استعادة أو تناول النص، مرورا بآليات النشر والتوزيع والتلقي، وبالتالي فالانتساب هو إعادة خلق العلاقات بين النصوص والعالم، ولإخراج النص من عزلته التي تدفعه إليها النزعات الأكاديمية ذات المنظور التخصصي الضيق، فعلى الناقد أن يعود إلى قضية إعادة البناء التاريخي للإمكانيات التي سمحت للنص أن يوجد.

محمد السيد سعيد:

اسمحوا لي أن أبدا بملاحظة حول الأفكار أو المحاور التي جاءت بورقة الندوة، فهي تبدو لي وكأنها بدون منصة، بدون بؤرة، بدون منظور، يدفع في اتجاه استثمار الحوار مع " إدوارد سعيد" وحوله، على نحو يصب في الواقع الذي نعيشه، والذي نحن جميعا مهمومون به، ولذلك أخشى أن هذه الورقة، بنقاطها الكثيرة والتفصيلية، ستجبرنا على أن نكون في أفضل الأحوال مجرد شارحين لـ " سعيد"، وهو ما لا أعتقد أنه سيمثل إضافة ذات بال، فأعماله موجودة، والشروحات حولها تعد بالآلاف، ولذلك فإن منحى كهذا لا يبدو لي بمثابة الاستثمار الأفضل لهذه الجلسة، كما لا أعتقد أن مثل هذه المهمة ستكون مناسبة لنا، فأنا- مثلا- لم أقرأ كل أعمال " سعيد"، قرأت بعض أعماله الأساسية، وأكثر مقالاته، ولكن بغض النظر عن أن هذا قد لا يجعلني أسعد كثيرا بالوثوب على مقعد الشارح، فإن ما أرغب فيه حقا هو أن ننتقل بمناقشاتنا من نظرية النص إلى نظرية الفعل، بحيث نسعى عبر هذه المحاولة إلى تدشين مقاربة لفهم النص / الواقع في ضوء التحليلات التي يطرحها " إدوارد سعيد"، وهذا المنحى لن يعطينا فقط الفرصة

لاستعادة تلك التحليلات ووضعها موضع الاستخدام المعرفي الفعال، ولكنه أيضا سيتيح لنا أن نتخطاها في اتجاه الكشف عن التناقضات التي ينطوي عليها مشروع " سعيد " والتي لم يستطع هو تجاوزها، وبذلك يكون لدينا ما يمكن اعتباره منصة نقف عليها من أجل الإطلال على مجال عمله، وحقل نشاطه، في علاقاته ومقارناته مع الحقول الأخرى المتاخمة له، والتي تأسست عليها اطروحاته وقراءاته، بحيث نستطيع عبر هذه المنصة أن نقرأ النص / الواقع، وخاصة فيما يتعلق بالواقع العربي المعاصر، وباختصار أكثر، فإنني أقترح أن نركز على " المثقف العربي ما بعد إدوارد سعيد ".

محمد الكردي:

أنت تشير إلى "الفعل"، وهذا يذكرني بكلمة كارل ماركس الشهيرة في " اطروحات حول فيورباخ "، " لقد فسر الفلاسفة العالم، ولكن ما يهم هو تغييره "، فهل يعني هذا أنك تقصد تطبيق هذه المقولة على "إدوارد سعيد"، بحيث تحول خطابه إلى فعل ؟ ولكن كيف يكون ذلك ؟

محمد السيد سعيد:

ما أدعو إليه الآن، وسأجادل بأنه متاح ومطروح علينا على نحو لا يمكن تجاهله، هو أمر يمكن تسميته ببناء موقف، وهذا التوجه يتعلق بنظرية الفعل، ولكنه لا يرتبط بالضرورة بالبراكسيس، أو نظرية الممارسة، والتي عادة ما تتحزب لفاعل اجتماعي معين دون غيره، والمثقف بالطبع فاعل اجتماعي، ولكنه عبر تلك الفردية التي يتحدث عنها " سعيد" يمكنه أن يبني موقفا، مثلما فعل " سعيد " نفسه في عمله حول الاستشراق، وخطاب صراع الحضارات، والذي واجهه بطرح مضاد حول صراع الجهالات، مرورا بموقفه من اتفاقية أوسلو، ونقده لعرفات.

وعلى مستوى واقعنا العربي، نحن لدينا روافد هائلة من المعارف والنصوص، والشروح، ولكن مقابل ذلك لا يزال الواقع طلسميا إلى حد كبير، خاصة وأننا كمثقفين نجد أنفسنا منفيين بمعنى ما، فالمثقف في هذه اللحظة المحددة يعيش في بلاده منفيا ما بين الفاعلين الاجتماعيين (أو حتى اللافاعلين الاجتماعيين) الآخرين، وبهذا المعنى أتصور حاجتنا إلى مفهوم المنصة الذي دعوت إليه، والذي أراه- ليس في هذه الندوة فقط، وإنما عبر واقعنا بأكمله- بمثابة الطريق الممكن، والوحيد في واقع الأمر، للخروج مما نحن فيه.

محمد الكردي:

إذا كان حديثنا لا يزال يدور حول "إدوارد سعيد"، فأعتقد أنه انطلق في أعماله من مواقف معينة قد يصعب استنساخها بالنسبة لنا كمثقفين، فكل منا يتواجد في سياق اجتماعي وسياسي مختلف عما عايشه " سعيد"، ولذلك فإن محطتنا الأولى ينبغي أن تتمهل كثيرا عند ما كتبه (وهو ما تحاول ورقة الندوة التمهيد له) بحيث نستطيع أن نقف على ما يفيدنا، أو على ما يصلح كنقطة لانطلاقنا تجاه الواقع كما يقول " محمد السيد سعيد"، وعندها فقط يمكن أن نطمح إلى إضافة ما يمكن أن نراه بوصفه حوارا مع واقعنا أو موقفا تجاهه بحيث يأتي مستفيدا من منجز "سعيد".

محمد السيد سعيد:

أعتقد أنه لا يمكن أن ننتج مفاهيم جديدة إلا في سياق الاشتباك مع واقع محدد، وبهذا المعنى فأنا لا أختلف معك، فنحن نكاد نقول نفس الأفكار ولكن بكلمات مختلفة، وكل اعتراضي

ينصب على هذا الأفق التجريدي والمدرسي إلى حد ما و الذي يبدو أن ورقة الندوة تسعى لوضعنا في مداره.

هدى وصفى:

لا، ليس أفقا تجريديا بل هو أفق محدد وملموس ويكاد حتى أن يكون اجرائيا، فهى نقاط مستمدة بشكل تفصيلى من أعمال إدوارد سعيد، ثم هى كما أشرت، ليست ملزمة، تستطيع أن تبدأ من أية نقطة شئت.

أمينة رشيد:

دعوني أحاول التوفيق بين هذه التباينات الفكرية التي لا أظن أنها تشكل فروقا جذرية بين المواقف، بقدر ما تنبع من مسائل إجرائية، ولذلك أقول أننا ما دمنا قد اجتمعنا هنا فمن المفترض أن لكل منا قراءة ما، بل وموقف معين، تجاه ما قدمه" سعيد"، وتجاه الواقع المحيط بنا، والأمر يحتمل هذه التعددية التي يمكن أن تتحول هي نفسها إلى تلك المنصة المفتقدة التي يقترحها " محمد السيد سعيد".

وفي هذا الإطار سأبدأ بملاحظة بسيطة، فأنا لا أعتقد أن " إدوارد سعيد" مثقف عربي، بل أنه هو نفسه لا يتصور أنه كذلك، فهو مثقف يستخدم اللغة الإنجليزية في كتاباته، وقراءاته وثقافته غربية بالمقام الأول، وهذا لا يتعارض بالطبع مع كونه عربي الأصل، أو مع انتماءاته للقضية الفلسطينية بشكل خاص وللقضايا العربية بشكل عام.

هدى وصفي:

ربما يجعلنا هذا نتساءل عن من هو المثقف العربى، ولكنى أريد تجاوز ذلك، فليس ما يعنينا هنا هو التوصيفات وإنما التحليلات، وهنا، أود الانتقال إلى سامى خشبة.

سامي خشبة:

بداية، أتصور أن إمكانية التوفيق قائمة تماما، فـ " محمد السيد سعيد " يرى أنه لا توجد منصة، و"أمينة رشيد" سلمت بذلك وطالبت بتقديم قراءات مختلفة، و " محمد الكردي" يدافع عن وجود هذه المنصة باعتبار أننا ننطلق من قراءة "إدوارد سعيد" فى طرح قراءاتنا للواقع.

وفي الحقيقة أرى أن ما يطرحه " محمد السيد سعيد" متضمن في بعض النقاط التي وردت بورقة الندوة، وبخاصة النقاط الأربع الأخيرة، والتي يمكن أن نضعها تحت عنوان " المثقف العربي ما بعد إدوارد سعيد".

وبالطبع، فما بعد "إدوارد سعيد" لا ينفيه، وإنما يتضمنه، ولكنه أيضا لا يسلم به ابتداء بوصفه ضرورة، ولا بوصفه بداهة، وإنما يطرحه للنقاش، ولدينا النقطة الثامنة التي تكاد تتضمن اتهاما لـ " سعيد" بأنه ينطلق من أرض الأدب الإمبريالي أو الكولونيالي ولا يغادرها، بحيث أنه يكاد يتجاهل تماما في كتاباته هؤلاء المحرومين الذين يطالب هو نفسه بسماع أصواتهم، ولذلك فورقة الندوة لاتجرنا إلى شرح "إدوارد سعيد" بقدر ما تدعونا إلى مناقشته على النحو الذي ينادي به " محمد السيد سعيد".

وهكذا، فما بعد " إدوارد سعيد" يتضمنه، ويناقشه، ويتفق معه، ويختلف معه، عبر موقعين يسجلان اختلافنا عنه، أولهما موقع زماني، لأننا- ببساطة- نأتي بعده زمنيا، وثانيهما موقع مكاني، فنحن ننطلق من مكان مختلف ثقافيا عن مكان " سعيد"، وأنا في هذه النقطة أتفق تماما

مع "أمينة رشيد" حول أنه ليس مثقفا عربيا، ودون الدخول في خضم مناقشات نظرية مطولة حول تعريف المثقف العربي، سأقول إنه ذلك الذي يعيش في الوطن العربي، ويعمل في إطار المنظومة العربية، بغض النظر عما إذا كان متفقا مع هذه المنظومة أو مختلفا معها، وهو ما يحدد موقفه كمثقف منفي أو غير منفي، ولكن في جميع الأحوال فالمثقف العربي ليس ذلك الذي يحمل جنسية أخرى، أو يعيش في مكان آخر، ويعمل في إطار منظومة أخرى، وبالنسبة لي أجد أن "إدوارد سعيد" في مجال الفكر والثقافة، مثل "فاروق الباز " في مجال الجيولوجيا،*أو "أحمد زويل " في مجال الفيزياء، وكلاهما لا يمكن اعتباره عالما مصريا، أو عربيا، لمجردْ أنه يحمل جينات مصرية، فهما قد انتميا في الحقيقة للمنظومة الغربية ثقافيا وعلميا.

هدى وصفي:

أعتقد أن عدم اعتبار " إدوارد سعيد" مثقفا عربيا هو أمر فيه إجحاف له، ولما قدمه من خدمة هائلة عبر تفكيكه للنص الكولونيالي، وهو ما لم ينجزه أي مثقف عربي آخر، فكتاب "الاستشراق" يقدم قراءة كاشفة للممارسات الاستعمارية التي تتخفى خلف خطاب العلوم الإنسانية، بينما كتاب " الثقافة والإمبريالية " يربط بين ممارسات أشد فظاعة مثل الرق والاضطهاد العنصري والإخضاع الإمبريالي من جهة، وبين الشعر والرواية والفلسفة التي ينتجها المجتمع الذي يقوم بهذه الممارسات من جهة أخرى.

أمينة رشيد:

هذا صحيح بالطبع، ولكن لا يجب إغفال واقع أن كل النصوص التي ناقشها هي نصوص غربية، أي أنه ينقد هذه الثقافة من داخلها.

سامي خشبة :

سأضيف إلى ما ذكرته "هدى وصفي" اهتمام " سعيد" وانشغاله الدائم بالقضية الفلسطينية، وكذلك بالقضايا العربية، ولكن برغم ذلك لا يمكن اعتباره مثقفا عربيا، فهو مثقف أمريكي أساسا، وبالمقام الأول.

محمد السيد سعيد:

" إدوارد سعيد" قدم تمييزا بين حالتين للمثقف، النسب، أو البنوة، مقابل الانتساب.

وفي هذا الإطار يرى نفسه واقعا في هاتين الحالتين معا، كما أنه في الوقت عينه خارجهما أيضا، فهو ليس منتسبا بمعنى أنه غير متوافق مع منظومة الهيمنة التي يعيش فيها، ويعمل داخلها، كما أنه قد خرج عن الأصل أو البنوة أو المكان الذي ولد فيه، وبالتالي فهو ليس واقعا بين الحدود،لأن ذلك يعني التواجد عند أطراف منطقة محددة، فهو بالأحرى واقع في هوة، وقد قدم " سعيد" توصيفا لحالته تلك، فهو عربي، وهو عالمي (لا أستطيع أن أقول إنه أمريكي)، وهو في نفس الوقت خارج عن هذين الحدين.

هدى وصفي :

أجل، أتفق مع هذا، فهو كما قال عن نفسه (out of place) أو خارج عن المكان، سواء في اسمه، أو في حياته، وهو العنوان الذي أعطاه لسيرته الذاتية، وبالمناسبة أبدي اعتراضي على

الترجمة العربية المتداولة لعنوان هذه السيرة "خارج المكان"، والتي تسقط أو تتجاهل هذا الخروج بوصفه فعلا أقرب إلى أن يكون اختياريا ومقصودا.

سامي خشبة :

بغض النظر عن هذا التصور الشعري إلى حد ما، فمن منظور علم اجتماع الثقافة سنجد أن "سعيد" في الحقيقة مواطن أمريكي، ومثقف أمريكي مختلف وانتقادي تجاه المنظومة الأمريكية السائدة.

محمد السيد سعيد:

تريد أن تقول إنه مثل " تشومسكي " مثلا.

سامي خشبة :

نعم، فكلاهما ينتمي إلى نفس النوع من المثقفين.

محمد السيد سعيد:

ولكن تشومسكي، على سبيل المثال، لم ينتقد عرفات.

سامي خشبة :

أجل، ولكنه أيضا كتب في القضية الفلسطينية كما كتب في القضية اليهودية بنفس التوجه والمنظور الذي كتب عبره" سعيد".

خيري منصور:

في رأيي أن " إدوارد سعيد" متعدد الاطروحات، وبالتالي فمن الطبيعي أن تتعدد المداخل والمقاربات في قراءته، وهو ما قد يتيح، أو يتطلب، شيئا من التكاملية في التعامل معه عبر هذه الندوة، بحيث يمكن أن يتناول كل منا النقاط التي يود معالجتها ويركز عليها، فالمحاور التي جاءت بورقة الندوة قد تستغرق وقتا أطول بكثير مما نظن لو أننا عالجناها تفصيليا، فهي تتجاوز سعيد إلى الموضوعات التي كتب فيها، وإلى ما كتب عنه.

وربما كنا الآن إزاء أول ندوة تعقد حول " إدوارد سعيد" بعد موته، والموت بالنسبة للمثقفين العرب، كما في تقاليدنا بصفة عامة، يثير العديد من الالتباسات، وهناك مثل يقول " الميت بتطول رجليه"، وبرغم أنني أعتقد أن " سعيد" ليس من النوع الذي يحتاج إلى أن تستطيل ساقاه بالموت، إلا أن هذا لا ينفي أنه قد تعرض من قبل البعض لما يشبه سرير " بروكست " ولكنه عربي هذه المرة، وليس إغريقيا، و" بروكست " كما نعلم جميعا هو قاطع طريق يمط أقدام ضحاياه، أو يبترها حتى تتوافق مع طول سريره، وجزء من مشكلة " سعيد" الآن أنه يقرأ على هذا النحو بطرق متباينة، وتكاد تكون متضادة،بحيث أصبح لكل منا " إدوارد سعيد" الخاص به، والذي يحاول إنتاجه وفق حاجته ووفق ظروفه، فمرة نعربه، ومرة نفلسطنه (إن جاز التعبير)، ومرة نختزله سياسيا إلى مجرد ناقد لاتفاقية أوسلو، وفي كل الأحوال سيبدو الأمر وكأننا نرمم أنفسنا به، باعتبار أنه قد أصبح شخصية لامعة ومعروفة على نطاق دولي، وربما يعود هذا إلى أن الرجل مات في أثناء ظرف عربي بالغ الأهمية والحرج، بحيث أصبحنا جميعا نعاني من تلك النرجسية القومية المجروحة، ولكن ما يجب أن نخشاه حقا هو أن يؤدي هذا إلى تواري ما كانه " سعيد" نفسه، أي ذلك المثقف الأمريكي، والكاتب باللغة الإنجليزية، والمتوجه إلى قراء في نطاق اللغة الإنجليزية، والمنقود في الأصل غربيا، والباحث الذي يعمل في إطار الأكاديمية الأمريكية، وهي كلها أوضاع لا يمكن فصلها عن ما أصبح عليه " سعيد"، حتى بالنسبة لنا.

ولأوضح هذه النقطة دعوني أقل أنني قبل عامين أصدرت كتابا بعنوان " الاستشراق والوعي السالب"، وكان دافعه الأساسي،أو فكرته المحورية، قد نبعت من عثوري على كتاب اسمه " آراء

غربية في مسائل شرقية " لعمر فاخوري، والذي صدر في بيروت عام ١٩٢٢، أي قبل صدور كتاب " الاستشراق " لإدوارد سعيد بحوالي ٦٠ عاما، وبرغم أن ثمة تقاطعا هاما في جذور الرؤية الفكرية بين الكتابين، إلا أنني لم أصادف حتى الآن مثقفا عربيا قد سمع بكتاب " فاخوري "، ربما لأنه كتب في العشرينيات العربية بأميتها، وارتهاناتها، ومعاناتها تحت وطأة الاستعمار، وربما لأنه كتب باللغة العربية، ولقارئ عربي، وعبر ناشر عربي، مما أفقده تلك الأهمية الإضافية التي تمتع بها كتاب " سعيد" والتي جاءتنا مقترنة بما أثاره الكتاب من نقد غربي، فالحقيقة أنه لو لم يثر هذا الكتاب ردود الفعل العاصفة تلك في الغرب، إضافة إلى المعارك التي شارك فيها مستشرقون من وزن " مكسيم رودنسون" و " برنارد لويس"، فما كنا لنهتم نحن أيضا به كل هذا الاهتمام.

ولذلك فنحن في حاجة إلى إعادة قراءة " سعيد" بشكل حقيقي، ومعرفة التأثير الذي أفضى إليه بالضبط، لأنني أعتقد أنه قد أثر في الغرب تأثيرا حقيقيا، فيما لم يتجاوز الأمر لدينا بعض الاحتفاء أحيانا، والانبهار والتعاطف أحيانا أخرى، أي أنه لم يؤثر في النطاق العربي تأثيرا حقيقيا، أو معرفيا، إلى هذه اللحظة.

محمد الكردي:

أخشى أن " خيري منصور " يسجل عدم ارتياحه لتعدد التفسيرات على نحو يوحي بأن ثمة " إدوارد سعيد" في ذاته، بحيث يتعين علينا أن نتوجه إليه قدما ودون إبطاء، ولكن في الواقع ليس هناك كاتب أو مفكر " في ذاته "، هذا إن كان هناك أي شيء يمكن أن نطلق عليه هذا الاسم، ولا أعني بذلك أن نكرس أي تشويه أو تحريف لـ " سعيد"، ولكن أيضا ينبغي ألا نغلق الباب أمام الانفتاح على المساهمات التي تسعى إلى تأويله.

خيري منصور :

إختزال "سعيد" إلى بعد واحد هو خطأ لا يمكن أن أسمح لنفسي بالوقوع فيه، ولكنني أعتقد أن هناك اختلافا كبيرا بين تأويل مفكر ما، أي مفكر، وبين " تقويله"، وفي اعتقادي أن "إدوارد سعيد" تعرض إلى عملية تقويل عنيفة وفق الرغائبية العربية، بل والرغائبية الفلسطينية تحديدا (وأنا فلسطيني بالمناسبة)، مما أدى إلى عزل الرجل عن منجزه الإبداعي.

وعلى سبيل المثال فسأتوقف عند إحدى النقاط التي أثارت اهتمامي في ورقة الندوة، والتي تتناول موضوعة المنفى، وهي موضوعة هامة جدا عند " سعيد"، ولكنها أيضا غير مفهومة بشكل جيد عند القارئ العربي، بل إنها تعرضت لالتباس مريع، فلأن الرجل فلسطيني صرنا نقرن حديثه عن المنفى بالقضية الفلسطينية، بينما هو يقصد شيئا آخر تماما، إذ أن ملكوته الذي يبحث عنه ليس فلسطين.

فهو في رأيي قد حرر كلمة، أو مصطلح " المنفى " من المعنى الشائع له، على الأقل في ثقافتنا العربية، فلم يعد المنفى مجرد حالة جغرافية أو مكانية. وثمة انحياز نفسي لديه تجاه هؤلاء المنفيين عن لغاتهم وسياقاتهم الحضارية، والذين يلعبون أحيانا دورا رياديا أو طليعيا في منفاهم الثقافي هذا، وبما أن كل منفى يقتضي ملكوتا ما، أو ينمي رغبة دائمة للعودة إلى أصل ما أو وطن معين، أو حتى مسقط رأس، فإن " سعيد" (الذي لا أعتقد أنه قال أو أوحى يوما بأن مسقط رأسه هو القدس) يبحث بلا كلل عن مسقط رأس معرفي، إذا جاز التعبير، مسقط رأس روحي، وبالتالي فمنفاه ميتافيزيقي بالمقام الأول، إنه حالة من الاغتراب الأبدي.

و أستسمحكم في أن أسرد عليكم حكاية ربما كانت الجذر الأولي لموضوعة المنفى، فقد سمعت من " إدوارد سعيد" أن فكرة الاستشراق جاءته على نحو خاطف وهو في الحادية عشرة من عمره، عندما منعه ضابط بريطاني من دخول نادي الجزيرة، برغم أنه كان يرى نفسه مسيحيا،

وبروتستانتيا، وبرجوازيا، فضلا عن أن أباه يحمل الجنسية الأمريكية،.. الخ، وعندئذ اكتشف أنه يمنع لأنه عربي.

محمود نسيم:

ربما شكلت له هذه الحادثة وعيا شقيا بالهوية، أو إرهاصا بقلق المكان والذات، ولكنه - وتلك واقعة ذكرها هو نفسه، لم يبدأ في الاهتمام بالقضايا العربية إلا بعد عام ٦٧، ولهذا الأمر دلالة شديدة الأهمية، فمنذ هذه اللحظة بدأ يرى أنه جزء من النسيج العربي الذي ربما يكون غريبا عنه، و لكن إذا ما وضعنا هذه النقطة في سياق تصوراته عن المثقف، فسنجد أن لديه نموذجين فقط، نموذج " كيسنجر"، ونموذج " أدورنو"، ويبدو لي أنه كان موزعا طوال الوقت بينهما، فكيسنجر هو نموذج المثقف المندمج مع السلطة، والذي أصبح جزءا منها، ومعبرا عن أيديولوجيتها، ويجني العديد من المكاسب المادية والاجتماعية من جراء ذلك، ولا أعتقد أن " سعيد" كان يدين هذا النموذج بقدر ما كان يبدي نحوه اهتماما قلقا و مبطنا بحالة من الاحتفاء، أما نموذج " أدورنو" فهو يمثل بالنسبة له قلق الهوية واغترابها، وبرغم ذلك فلا أعتقد أن مشكلة الهوية كانت ملحة بالنسبة له، فهو كان ينزع دائما إلى الخروج من الحالة التقليدية للهوية، والمنفى قد أكد له هوية من نوع مختلف، هوية قائمة على فكرة الاختيار، ومن هنا تأتي مقولته المعروفة " أنا عربي بالاختيار "، وبالتالي فإن ارتباطه بالعالم العربي، منذ عام ٦٧، ليس ارتباطا من منطلق إشكالية الوطن، بقدر ما هو ارتباط بموقع فكري وثقافي، وأتصور أنه إلى أن مات لم يكن قد حسم بداخله مسألة كونه مثقفا عربيا أم أمريكيا.

محمد الكردي:

الحديث عن وقائع معينة أثرت في مسار " إدوارد سعيد" لا ينفي قطعا أن " المنفى لديه هو بالضرورة شأن يتعلق بالثقافة، بل أرى أيضا أنه قد يكون أعمق من مجرد اعتراض ثقافي، فله مدلول فلسفي ابعد بكثير، يقوم على عدم التطابق مع الثقافة المطروحة بصفة عامة، لا الثقافة الوطنية، ولا ثقافة الآخر، مما يخلق دائما مسافة بينه وبين النصوص التي يقرؤها، ويستدعي بالتالي تلك العين الفاحصة والناقدة، لا العين المنتمية أو المنتسبة، و هذه الحالة كانت موجودة بالطبع قبل " سعيد" وإن كان يعود إليه فضل بلورتها، بل وسأضيف أننا لا نعدم هذه الحالة من الاستغراق في المنفى الثقافي في تراثنا، فالمتنبي يقول مغادرا "حلب " (والتي تمثل بالنسبة له موطنا ينتمي إليه).

بم التعلل لا أهـل ولا وطن   ولا نديم ولا كأس ولا سكن
أريد من زمني ذا أن يبلغني   ما ليس يبلغه من نفسه الزمن

وهي أبيات توضح أن المتنبي كان يشعر أنه منفي نفيا جذريا، منفي ليس عن وطنه فقط، ولكن عن زمانه أيضا، وهي نفس الصورة التي يجد فيها "سعيد" نفسه.

سامي خشبة:

بمناسبة المتنبي، فهو يقول أيضا :

ولكن الفتى العربي فيها   غريب اليد والوجه واللسان

ولكن برغم هذا التصريح المؤكد لشعوره بالمنفى، فهو ينطلق من حالة مختلفة تماما عما يعنيه " إدوارد سعيد"، فالمتنبي عربي، بل وعروبي للغاية، ولكنه وجد نفسه يعيش بين فرس وأتراك وأفارقة وبربر.. الخ، وبالتالي شعر أنه قد أصبح غريبا في وطنه.

وقد قيل إن سعيد بدأ ينشغل بالعالم العربي بعد ٦٧، ولكنني أتصور أنه كان مشغولا بصورة أو بأخرى بوضع المثقف قبل ذلك بكثير، ففي كتابه " العالم والنص والناقد" يحاول أن يكتشف الفرق بين الصورة الحقيقية التي يمكن أن يرسمها علم الاجتماع، أو علم السياسة، أو حتى علم الجغرافيا، وبين الصورة التي يخلقها النص الأدبي، وأتصور أنه قد بدأ يكتشف منفاه منذ تلك اللحظة التي عاين فيها الفرق بين هاتين الصورتين.

فسعيد بدأ تجسده في الأكاديمية الغربية، وفي الفكر الغربي بشكل عام، في فترة كانت الماركسية فيها تضمحل، بينما كانت النظرية النقدية تنطلق تجاه عملية تطور هائلة تبتعد عن الماركسية وتتكئ عليها في نفس الوقت، وتستفيد أيضا من روافد أخرى نقدية في الفلسفة الغربية، وأتصور أن " سعيد" قد أعطى روحا جديدة للاثنين معا، أي للماركسية وللنظرية النقدية، فمنظوره في كتابي " الاستشراق"، و" الثقافة والإمبريالية " ليس بعيدا عن المنظور الماركسي التقليدي، وفي نفس الوقت فهو يقترب كثيرا من منظور النظرية الأدبية، و الألمانية تحديدا، وبخاصة أفكار " أدورنو"، و " يوركهايمر "، وربما "هابرماس " أيضا، فقد تفاعل كثيرا مع أطروحاتهم حول الحداثة، والتي كانت تعني لديه دائما "الإمبريالية".

وأتصور أنه قد تجذرت لديه مشاعر تؤكد أنه منفي عن الثقافة الغربية السائدة منذ القرن السابع عشر، وحتى الآن، كما أنه لم يكن منتميا إلى الثقافة الثورية لأنه كان يطرح تصورا نقديا مختلفا تماما عن الموروث الثوري في الثقافة الغربية حتى وإن كان يستند إليه، ومن جهة أخرى فلم يجد له سندا في وطنه الذي أريد له أن ينفى منه، فلسطين ثم مصر، أو العالم العربي بشكل عام، وربما كان هذا هو ما دفعه إلى أن يشتبك مع الواقع العربي بعد ٦٧، بمعنى أنه تقدم ليجد لنفسه مكانا بين هذه البروليتاريا الجديدة التي هزمتها الحداثة الإمبريالية، ولكنه لم يجد لنفسه مكانا أيضا، فأصبح غير موجود مع التراث الثوري الغربي، ولا مع الثوار المهزومين في العالم الذي جاء منه.

وهذه التركيبة المعقدة للغاية على المستوى الثقافي والواقعي، هي التي بلورت لديه فكرة المنفى.

خيري منصور:

تعقيبا على علاقة " إدوارد" بالماركسية، فهو قد تعامل معها باعتبارها إستشراقا، ودرس مراسلات ماركس وإنجلز باعتبارها نصوصا استشراقية، وهو ما يسري أيضا على تحليله لما كتبه ماركس عن الجزائر، وعن نمط الإنتاج الآسيوي.

سامي خشبة:

لا أختلف معك، ولكن الماركسية التي كنت أقصدها في حديثي تنحصر في الشق المنهجي، أما فيما يتعلق بما ذكرته حول موقف بعض الأدبيات الماركسية من الشرق، فكثير من الماركسيين رفضوا ما جاء بها حول نمط الإنتاج الآسيوي مثلا، وعن الهند والجزائر، وأفريقيا، وتركيا،.. الخ، وهذا الموقف موجود قبل "سعيد " بمدة طويلة، على الأقل منذ " ماوتسي تونج".

وبصفة عامة، فإذا ما نظرنا إلى المستوى المعرفي الذي كان ماركس يعمل انطلاقا منه في هذه الموضوعات، فسنرى أنه كان يعتمد على مذكرات تجار ورهبان، وتدوينات بعض الحملات العسكرية، أي أن مصادره كانت غير وافية، وتفتقر للنزاهة بعض الشيء، إن لم أقل أنها كانت مضحكة إلى حد ما.

محمود نسيم:

أود التأكيد على أهمية ما طرحه " سامي خشبة"، وإن كنت لا أعتقد أن ثمة صلة تأثر فكري بين " سعيد" و "هابرماس "، فلكل منهما تصور مختلف تماما عن الحداثة، أما المؤثر الحقيقي على " سعيد " في موقفه الناقد للثقافة الغربية فهو " فرانز فانون".

هدى وصفي:

بالرغم من أن تحليلات " إدوارد سعيد" كانت أميل دائما لبعض التقليدية في التعامل مع النصوص، إلا أنه كان يرى المناهج النقدية، تحاشت الأفق السياسي للنص، ولم تهتم به على النحو الكافي، وربما كانت إضافته الأساسية تكمن في معالجته لهذه النقطة تحديدا.

أمينة رشيد:

في داخل " سعيد" كان يوجد تناقض كبير، بين هويته العربية المتباعدة، و ثقافته المتبحرة في الحضارة الغربية، و وضعه الناقد والرافض لتلك الثقافة، وهذا التناقض القلق تم حله على المستوى الشخصي عبر تبني فكرة المنفى باعتبارها تسمح برؤية الأشياء من بعيد، وتتيح تفهمها على نحو أفضل، دون الاستغراق فيها، وهو ما جعله يقول " إن المنفى سعادة".

أما عن مفهوم المثقف لديه، فسنجده في كتاب " تمثيلات المثقف (representations of the intellectual) وهو عبارة عن ستة محاضرات ألقاها في إذاعة الـ " بي بي سي ".

وفي هذا الكتاب يرصد " سعيد" بروز نوع جديد من المثقفين، يسميه : المهني، أو الخبير، أو المستشار، وهو يرى هذا النوع في غاية الخطورة باعتباره يمتهن خدمة السلطة القائمة من أجل تحقيق مكاسبه الشخصية، ومقابل هذا ينادي " سعيد" بالمثقف الملتزم، صاحب الموقف، والذي لا يجري وراء بريق المناصب أو التكريم الاجتماعي، بل يتقبل وحدته وغربته بوصفها قدرا مصاحبا لنشاطه القائم على توعية الناس ونقد السلطة، وباختصار فالمثقف الملتزم لديه هو ذلك الذي لا يطيق أن يكتفي بمشاهدة الأشياء كما هي، ورغم ذلك أتفق مع مقولة أن "سعيد" لا يبدي رغبة واضحة في تغيير العالم، بقدر ما يبدو وكأنه يقف عند تلك الحدود المتمردة بين النقد (الإصلاحي النزعة برغم راديكاليته أحيانا) وبين التغيير، حتى وإن كان جهده النظري الأساسي ينصب في الشق النقدي دائما.

خيري منصور:

لدي ملاحظة تعقيبية حول علاقة " إدوارد سعيد" بفرانز فانون.

فهناك كاتب جزائري لا أعلم إن كان مقروءا على نطاق واسع أم لا، وهو مالك بن نبي، والذي كان قريبا للغاية من المفاهيم التي طرحها " فانون"، خاصة فيما يتعلق بفكرة تبني التابع المستعمر للفكرة التي يزرعها فيه الإمبريالي المستعمر عن العالم وعن الثقافة والوعي، بل وعنه هو ذاته، بحيث يصبح التابع غير قادر على رؤية نفسه كما هي، أو التعامل معها، إلا عبر تبني تلك المفاهيم الاستعمارية.

وأتصور أنه لو امتد العمر بـ " سعيد" لكان عليه أن يكتب عن " العربي " بوصفه مستشرقا، وليس العربي بوصفه موضوعا للاستشراق وحسب، فقد أصبح لدينا في الوطن العربي أفراد، ومؤسسات، وتيارات، بل وثورات حاولت أن تصف نفسها بالراديكالية، وكلهم يتبنون أفكارا ومفاهيم استشراقية حول واقعنا، بل والأدهى أن بعضهم قد لا يعي أن هذه الأفكار التي يدافع عنها بوصفها ما يشكل هويته، تعود أساسا إلى هذا المستشرق أو ذاك.

محمد السيد سعيد:

في الحقيقة أرى أن ثمة ثقبا كبيرا في مفهوم " سعيد" عن المنفى، وذلك لعدة أسباب، أولها، أنه ليس شرحا جيدا لموقفه هو نفسه، فهو كان منفيا باختياره، وطبقا لمعنى محدد هو ذلك الخروج العمدي والمقصود، عن النص، أو السردية الغربية، فيما يتعلق بالشرق، وفيما يتعلق أيضا برؤية تلك السردية لنفسها.

وهنا أود إن أقول إن المفارقة المتعلقة بهذه النقطة تتمثل في أن ذلك " المنفي " إلى مكان ما، أو من مكان ما، كمعنى لغوي، وكوضع واقعي، هو شخص منكشف، وضعيف، وعادة ما يكون في موقف ملتبس بين استرحام أهل بلد المنفى أو مجتمعه، وبين صب اللعنات عليه باستمرار، وهو ما أرى أنه لم يكن وضع سعيد على الإطلاق، أي أنه أفلت من هذا الالتباس، ولكن ليقع في غيره كما سأوضح.

فالواقع أنه لم يكن هامشيا في أمريكا، بل كان في قلب المركز الأمريكي، وعلى سبيل المثال، فجامعة كولومبيا التي كان يعمل بها ليست مؤسسة صغيرة، أو حتى عادية في إطار الأكاديميات الأمريكية، وعندما مات " سعيد" لم يحتفِ به تلاميذه ومحبوه فقط، وهم يعدون بالآلاف، وإنما احتفت به المؤسسات الرسمية أيضا، هذا فضلا عن أن مجتمعا مثل المجتمع الأمريكي لا يمكن الحديث فيه عن أصيل ومنفي، لأنه في الأصل مجتمع مكون أساسا من منفيين، أو مغتربين ومهاجرين.

ولكن برغم الموقع المركزي الذي كان يحتله " سعيد " في المؤسسة الأمريكية، فقد خلع نفسه من هذه المركزية طائعا، ليتبنى موقعه الجديد بوصفه منفيا، وربما كان الأدق أن نقول إنه اكتشف هذا الموقع أكثر منه تبناه، وفي اعتقادي أنه وقع على هذا الاكتشاف (وهذه هي النقطة الملتبسة بحق في فهمه لعلاقة النص / الواقع) وهو يكتب عن المثقف بوصفه يعاني مما يشبه عاهة أصلية لا براء منها، فالمثقف يدرك الواقع عبر تمثيلات أو تصورات ما تتضمن دائما شيئا من التشويه والإزاحة العنيفة للواقع بوصفه واقعا، وبالتالي فالمثقف هو بالأساس لا واقعي، ولا وطني، فهو منفي في أي وطن باعتباره صاحب نص يمثل الواقع ويشن حربا عليه في نفس الوقت، خاصة إذا ما كان هذا النص يستشرف آفاقا بديلة للواقع، وهو الأمر الذي يتضاعف أيضا إذا ما كان صاحب النص نفسه يقع نسبه في ثقافة مختلفة، أو ينتسب إلى فضاء ثقافي مغاير عن الثقافة التي ينشط فيها ويقدم أعماله في إطار مجالها.

وهكذا، فالمثقف من حيث التعريف هو كائن ذهني، يتسم بوجود ذهني أو تصوري، أما المنفى فهو في الحقيقة ليس عاهة عادية بقدر ما هو ضريبة الصنعة، أو عرض جانبي من أعراض أن يصبح المرء مثقفا.

وسعيد في تقديري يقدم نفسه، أو بالاحرى، يكتشف نفسه كمثقف بهذا المعنى، وهنا أقول إنه بالضرورة يفعل ذلك بوصفه مثقفا عربيا، وذلك لأنه خاض إلى حد الاستغراق في حقل الإشكالات العربية الكبرى، والإنسان يحصل على وطن بقدر ما يستطيع أن يفرد شراعه في بحاره، وفي اشكالياته، وعبر معطياته، ويستوي أن يفعل ذلك انطلاقا من عاطفة التضاد أو موقف الاعتراض على هذا الوطن، أو انطلاقا من عاطفة المقابلة والتوافق أو الالتقاء معه على مواقف محددة.

وبهذا المعنى اكتشف " سعيد" كونه عربيا عبر تناقضه مع النص / الواقع العربي، واكتشف في نفس الوقت أنه منفي من قبل هذا الواقع الذي ينسب إليه، بالضبط كما أنه منفي من الواقع (الأمريكي الغربي) الذي بات ينتسب إليه.

وفي اعتقادي أن قصة " سعيد " مشروحة على هذا النحو، هي نفسها قصة المعرفة والثقافة، ومحنتهما أيضا في المعطى العربي.

أمينة رشيد:

قد أوافق على أن فكرة المنفى عند " سعيد" تأتي من منطلق اختياري إلى حد ما، ولكن الاختيار هنا بمعنى إقرار ما تم اكتشافه، أي ما كان موجودا بالفعل، وليس بمعنى النزوع إلى تأسيس موقف جديد تماما لا ينبع إلا من مجرد رغبة شخصية، أو دوافع ذاتية محضة، فقراءة سيرته الذاتية تشير إلى أن الظروف التي مر بها هي التي طردته، وطاردته، من مكان إلى آخر، وجعلته يذهب إلى أمريكا في النهاية، ويقيم بها.

سامي خشبة :

أخشى أن يكون " محمد السيد سعيد" يعتقد أن " إدوارد سعيد" قد انتمى للقضايا العربية لمجرد أنه كان يكتب في جريدة الحياة، وكأنه قد تمرد على كولومبيا (الجامعة) لينتمي للحياة (الجريدة).

خيري منصور:

أنا قلق من أن تثير هذه الاطروحات بعض الالتباس لدى القارئ، فنحن نتحدث عن منتج معرفة، وليس عن شاعر، أو مجرد شخص يعاني من وضع اغتراب (outsider)، فالناقد، أو المفكر منفاه مختلف عن المغترب.

محمد الكردي:

أعتقد أن ما طرحه " محمد السيد سعيد" الآن ينقلنا من إطار الحديث النظري المجرد، إلى مجال الفعل أو الممارسة كما نادى هو في بداية الندوة، بمعنى أن ما ذكره حول الآلية التي يمارس عبرها المثقف دوره كصانع للتمثيلات تتيح لنا تجاوز الحديث عن المثقف بوصفه مجرد مفهوم نظري، أو فكرة ذات طابع بلاغي، وتنقلنا إلى الحديث عنه بوصفه فاعلا في الواقع.

ومن هذا المنطلق نقف على المعضلة الأساسية لوجود المثقف، فهو لكي يتناول الناس، أو الحياة، أو الواقع، أو أي شيء آخر، سيتعين عليه أولا أن يقوم بتمثيل ذلك الذي يريد تناوله عبر نص ما، وبالتالي تنعدم أي علاقة مباشرة بينه وبين الواقع، فلا بد من أن تمر مثل هذه العلاقة عبر نص، أو بالأدق، عبر تلك الشبكة الرهيبة والمتداخلة والمسيطرة من النصوص، وهي شبكة يصعب الإفلات منها، لأن النصوص أصبحت تتداخل مع شبكة أخرى – أشد شراسة– من المؤسسات والمواقع الأكاديمية والبحثية.

وفي مواجهة هذا الموقف يستعين " سعيد " بعدد من المفكرين ليرسم لنفسه طريقا داخل هذه المتاهة، مثل " فوكو " ومفاهيمه حول أركيولوجيا الخطاب، وجرامشي، الذي استعار منه بعض المفاهيم، ولكنه لم يبد ارتياحا لمقولته الأساسية حول المثقف العضوي، والذي يمثل طبقة معينة، أو حزبا معينا، وبالتالي فهو محكوم سلفا بمجموعة من المحددات القيمية والسياسية التي ينبغي عليه أن يخدمها باستمرار بحيث لا يتجاوزها أبدا، وهو ما أثار رفض "سعيد" الذي يريد في الحقيقة أن يكون ملتزما بقضايا يحددها ويختارها هو، ولكن دون أن يلتزم مقابل ذلك بأشكال أو أنماط معينة من الكتابة أو النضال.

ولذلك فإن تفكير " سعيد" في هذه النقطة يتأسس في الحقيقة مع مقولات المفكر الإيطالي القديم " جيامباتيستا فيكو " صاحب كتاب " العلم الجديد "، وبخاصة مقولته حول أن البشر هم الذين يصنعون تاريخهم، وهي مقولة استعملها " سعيد" دائما ليرد النص، أي نص، إلى الحياة،

وإلى البشر الذين يتحدث عنهم النص، والبشر الذين كتبوه، بحيث أن النص نفسه يتحول عبر هذه العملية إلى تجربة حية، وممارسة فعلية، بحيث لن يكون هناك مواقف ثابتة أو مسبقة في دراسة النصوص، ولكن حركة تسمح بالتغير المستمر وفقا لما هو معاش من مواقف حقيقية وممارسات فعلية.

هدى وصفي:

فكرتا المثقف والمنفى أخذتا مساحات وافية، مما يبرر الآن الانتقال إلى علاقة الأمم بالسرديات.

سامي خشبة:

أود الحديث عن محور " الأمم والسرديات "، وربما أكون حسن الحظ أنني أفعل ذلك بعد التحليل المهم الذي طرحه " محمد علي الكردي"، والذي يجعلنا نفكر بجلاء في الحياة الفعلية التي يعيشها الناس، وأثرها في النصوص التي يكتبونها، كما يجعلنا في نفس الوقت نفكر في أثر النصوص على تلك الحياة.

ولدي بعض الملاحظات حول مسألة السرديات بشكل عام، وعند " إدوارد سعيد" بشكل خاص.

وكما نعلم فقد أثيرت قضية السرديات وأثرها في حياة الإنسان، وفي تاريخه، منذ السبعينيات مع كتاب "فرانسوا ليوتار" " الوضع ما بعد الحداثي "، والذي زعم فيه أن السرديات الكبرى قد سقطت، وضرب مثالين أو ثلاثة على ذلك، وقد قدر لهذه الأمثلة أن تشتهر بيننا، إلى درجة أن أستاذنا " السيد ياسين " دائما ما يردد فكرة سقوط السردية الماركسية مثلا، ولكن ربما كانت الماركسية غير واقعة ضمن السرديات الأساسية التي كان يقصدها "ليوتار"، أو مفكرو التفكيك بشكل عام، كما أنها ليست من نوع السرديات التي يقصدها "إدوارد سعيد" عندما يقتبس مقولة إن " الأمم نفسها هي السرديات"، فأنا أتصور أن كلاهما (وبخاصة " سعيد ") كان يقصد تلك السرديات التي تحققت في الواقع وأصبحت جزءا منه، بحيث تشكله وتعيد تشكيله باستمرار، أي سرديات الحاضر، التي أصبحت تتمتع بحضور تاريخي، وليس سرديات مثل الماركسية، والتي تبشر بمستقبل ما، أو تمهد له.

وأعتقد أن " سعيد" كان يقصد أيضا أن حياة الناس، أو حياة الأمم، وتراكيبها الاجتماعية، ومنظوراتها السياسية والثقافية والمعرفية، هذه المنظومات التي يصنعونها ويعيشونها، هي نفسها السرديات.

و على هذا النحو يصبح مفهوم السرديات أقرب إلى دراسة الحقائق التي نلمسها عبر البحث في التاريخ المباشر، وليس في الأفكار النظرية المجردة.

أما فكرة سقوط السرديات الكبرى عند ليوتار، فأتصور أنه كان يقصد بها السرديات القومية، وما يرتبط بها من سرديات دينية وميثولوجية و التي تتكون عبرها الأمم، مثل السرديات المتضمنة عند الألمان والاسكندفانيين.. الخ، أو حتى سردية الأسطورة الأوزيرية في النزعة الفرعونية المصرية والتي يحاول البعض إبتعاثها الآن من جديد وتقديمها بوصفها ركيزة لبناء الهوية المصرية، ولدينا أيضا سرديات ما قبل الحضارة العربية، مثل الفينيقية والآشورية، وأتصور أن هذه السرديات التي كان يقصدها ليوتار لم تسقط في معظمها، بل على العكس، فنحن نرى الآن الحركة الصهيونية مثلا، وهي قائمة على محض سردية من هذا النوع، أي تخليق سردية مجلوبة من التوراة، أو التلمود، أو التراث العبراني اليهودي، لتصنع صورة لأمة حملت وطنها معها في الشتات بوصفه وعدا توراتيا، إلى أن عادت إلى ما اعتبرته أرض الميعاد.

وهكذا، فعلى أرض الواقع كل هذه سرديات تم تصنيعها، ليجري عبرها، أو بواسطتها خلق ليس فقط أمة، ولكن أيضا مجتمع ودولة، فمثلا لو أننا راجعنا التراث الأنجلوسكسوني، فسنجد أن ثمة سردية جرى تصنيعها للأمة الإنجليزية ثم تمت محاولات تسريبها للأمم الأخرى الموجودة في الجزيرة مثل الويلزيين، والاسكتلنديين، أو الساكسون القدامى، بحيث تقوم باستيعابهم داخل إطار النورمان الإنجليز، ولو أننا تتبعنا تفاصيل رسوم الكنائس، وكتب الصلوات، مرورا بترجمة الكتاب المقدس في عهد الملك " جيمس"، فسنرى إلى أي حد جرى إعادة تأسيس كل المفردات الحياتية والثقافية والفكرية، من أجل تصنيع الأمة الإنجليزية، وهي عملية ربما ساهم فيها شكسبير على نحو فعال بمسرحياته التاريخية، وهو ما يمكن تلمسه حتى عبر قراءة مسرحية قد تبدو ظاهريا بريئة تماما مثل " الملك لير " بما تضمنته من ضرورة القضاء على " كورديليا " المسكينة وزوجها الملك الفرنسي لأنهم قادمون لغزو إنجلترا.

ومثل هذه السرديات قد تصنع بتلقائية أحيانا، وبوعي عمدي أحيانا أخرى، وأبرز مثال على تلك الحالة العمدية هو السردية الأمريكية، والتي صنعت عبر وعي كامل منذ القرن السابع عشر، و في كتاب " صدام الملحمة " (epic encounters) لآني ماكليستر، نجد رصدا لكيفية استخدام التراث الديني المسيحي لطهو الأمة الأمريكية في بوتقة واحدة.

محمد السيد سعيد:

وماذا عن السرديات الخاصة بالأمة العربية؟

سامي خشبة :

فيما يتعلق بالسردية العربية، أتصور أن هناك تناقضا أساسيا مزدوجا، وشاملا، بقدر ما هو خطير، وبعيد الجذور في تاريخنا، وقد تجدد بحدة في الآونة الأخيرة، وأعني التناقض بين العروبة والإسلام، مما يطرح سؤالا أساسيا حول هوية هذه الأمة.

وبالنظر إلى الواقع الفعلي نجد أن السياق السياسي والاجتماعي يجعلها تميل إلى العروبة، وهو أمر نجد بداياته بوضوح في خلافة " عمر بن الخطاب " الذي على سبيل المثال – رفع الجزية عن المسيحيين العرب، إلا أن هذا ليس سوى الوجه الأول للتناقض الذي نرصده.

أما الوجه الآخر فهو يكمن في أن الجماعات المكونة لهذه الأمة لم يتصرفوا أبدا باعتبارهم عرقا واحدا، وأنا استخدم مفهوم العرق هنا بشكل مجازي لكي أشير فقط إلى أن هذه الكتل لم تتوقف أبدا عن الصراع فيما بينها، ومنذ لحظة البداية هناك قيسية ضد يمنية، أوقحطانية ضد مضرية، ومعدية ضد عدنانية، وقد تطور هذا الاقتتال وانتشر فيما بعد ليشمل الإمبراطورية كلها من أفغانستان وحتى الأندلس.

وهذا التناقض المزق بين مقولة عروبية ضد مقولات الشعبوية، أسس لفروق وتمايزات حقيقية نطلق عليها الآن خصوصيات، وهو ما تجدد بالطبع مع انبعاث مشروع القومية العربية، وما واكبه من خطابات وسرديات تؤصل وترسخ لفكرة الوحدة العربية وتدافع عنها، وتهاجم منطق التقسيم والتجزئة، وميول الدولة القطرية.. الخ، فيما كان الواقع الفعلي يشهد تأسيس تلك الدولة القطرية، بأجهزة هيمنتها، وإيديولوجياتها، على نحو أدى لتحويل هويات ربما كانت عارضة منذ زمن قريب، إلى هويات أكثر تماسكا وجذرية تحمل هذه الجماعات بعيدا عن فكرة الوحدة العربية.

وربما كانت احدي المهام الحيوية الملقاة على عاتق المثقف العروبي هو تناول هذا التناقض الأساسي الذي يخلق واقعا تجزيئيا يتعارض مع، بل وينفي السردية الرئيسية لهذه الثقافة، والتي ندعي أنها العروبة.

محمد السيد سعيد:

لدي سؤال أساسي، ربما سيعود بنا إلى الاشتباك مع " إدوارد سعيد"، فهل المثقف الناقد، المنفي، هو الذي يقوم بنزع شرعية سردية ما عن أمة معينة ؟ وهنا تقع اشكالية الاستشراق، فما قام به "سعيد" هو محاولة نزع واقعية الرواية الاستشراقية التي أسست مفهوم الشرق.

ولكن دعوني أوضح سؤالي أكثر، فهل يكفي لأداء هذه المهمة المنوطة بالمثقف أن يجرح مشروعية سردية الآخر عن الذات، أم أنه ينبغي أن يكون صاحب نص ؟ أي صاحب سردية أخرى، أو مشروع مضاد لما يطرحه الآخر، وليس فقط ناقدا له.

و هنا لدي ملاحظتان، فمن الوارد (ولن أقول من السهل) أن نقوم بانتقاد أي سردية بالطريقة التي نرغبها، وأن نشكك فيها، وفي مشروعيتها، ولكن استهداف سردية الآخر شيء، وتأسيس سردية الذات هو شيء آخر، بل و مختلف تماما.

ومن جهة أخرى، فما الذي يعنيه الاكتفاء بمجرد نزع المشروعية عن تلك السردية ؟ أو حتى تفكيكها، وإلى أي حد يتضمن هذا التوجه اعتقادا أو إيمانا مبطنا بأن ثمة حقيقة مطلقة هي التي تكسب سردية ما مشروعيتها، بحيث أن مجرد رصد المسافة التي تبعد هذه السردية أو تلك عن هذه الحقيقة سيعني على الفور نزع المشروعية عنها، وهنا يتكشف هذا المنحى عن تجاهله لسقوط السردية الفلسفية الكبرى القائمة على البحث عن الحقيقة، فلم تعد هناك حقيقة، وهو ما ينشأ عنه أفق صعب للغاية من الناحية المنطقية، إذ تصبح كل السرديات لها مكانة متساوية من الحقيقة، وبالتالي فإن ألعاب الحقيقة، أي ألعاب الاقتراب والابتعاد عن قيمة ميتافيزيقة مطلقة نطلق عليها الحقيقة، بحيث يكسب دائما من يستطيع الاقتراب منها أكثر، فيما يخسر على الفور من ينكشف وضعه عن مسافة تفصله عنها، هذه الألعاب برمتها قد سقطت، وفقدت فاعليتها، بحيث أصبح الفارق بين حكاية وأخرى، أو بين سردية وأخرى، من حيث المشروعية يعود أساسا إلى تباينات القوة فيما بينها، وهي قوة لا تنبع من علاقتها بالحقيقة، ولا من قدرتها على تمثيل الواقع بصدق، بل تتأتي من اختلاف درجات التبني الاجتماعي والسياسي لها.

وهكذا، فالاكتفاء عند " سعيد" بالموقف النقدي، وتجاهل الموقف التأسيسي يعني في النهاية أنه لم يواجه الإشكالية على نحو يسعى إلى حلها.

محمد الكردي:

ولكن هل ما قام به " سعيد" من عمل على الخطاب الاستشراقي و سردياته من تفكيك، ونقد لدعائمه، وإظهار المسكوت عنه، على النحو الذي ناقشناه تفصيلا في هذه الندوة، هل كل ذلك يفتقر إلى المردود الملائم، وما هو المقابل المطلوب ؟

محمد السيد سعيد:

المطلوب أن أؤسس لمعرفتي بنفسي.

محمد الكردي:

ولكن المعرفة هي في النهاية تفكيك، بمعنى أننا ننزع الأسس التي تقوم عليها لكي ندرس نواحي اتصالها بالواقع، وبالممارسة الفعلية، وهو ما يسميه " سعيد" بالنقد الدنيوي.

محمد السيد سعيد:

ما تقوله ينطبق على المعرفة النقدية فحسب، أما المعرفة المؤسسة للذات، وبها، فشيء آخر، ولا أدري لماذا نقدم التفكيك وكأنه البديل الوحيد الذي يتصدر ساحة خاوية تماما إلا منه، ولا

أنكر بالطبع الدور النقدي الذي يقوم بـه التفكيك، ولكـنني أعـترض علـى تكريسـه بوصـفه بـديلا كامل الأهلية للمعرفة بالذات.

خيري منصور:

اعتقد أن الكلام عن السرديات القومية قد جرنـا، أو أوشـك أن يجرنـا، إلى سـجال تجريـدي بعض الشيء، فالسرديات القومية هي في النهاية مجرد تسمية أخرى للهوية. ومـن هـذا المنطلـق لا نستطيع إغفال أن الهوية، على الأقل في بعض تبدياتها، تخلـق مـن المشـاكل أكثـر ممـا تحـل، خاصة وأنها أحيانا ما تمثل انقلابا منظما بقدر ما هو عنيف على هوية إنسانية أخـرى- قـد تكـون أكثر عمقا و أصالة- في طور التشكل، ولذلك لا يمكننا التعامل مع الهوية دائمـا بوصـفها حالـة مـن الوجود الجمعي المتوافق مع نفسه، دون أن نضع في حسـباننا مـا تقـوم بـه أحيانـا مـن دور قمعـي خانق وبشع.

محمد السيد سعيد:

الدعوة إلى تأسيس معرفة بالذات، وطرح سرديتها الخاصة الـتي تمثـل رؤيتهـا لنفسـها، هـذه الدعوة لا تعني بالضرورة دعوة إلى هوية منجـزة، وكاملـة، ومغلقـة علـى ذاتهـا، مـن النـوع الـذي يتخوف منه " خيري منصور"، بل إنني سأسمح لنفسي بالذهاب إلى ما هو أبعد مـن ذلـك، لأنـني في الواقع أشك في أن خطاب الهوية ينطوي في داخله علـى أيـة سـراديب تقودنـا إلى حـل منطقـي مقبول سواء على مستوى الخطاب أو على مستوى الممارسة، أو حتـى علـى أي مسـتوى آخـر، مـا دامت تلك الهوية تقدم نفسها بوصفها شيئا نجلـس داخلـه بهـدوء، وكأنهـا فضـاء لا يطلـب منـا سـوى الاسـتكانة والدعـة والاطمئنـان، بحيـث ينفـي حركتنـا ويحـد منهـا بـدلا مـن أن يحفزهـا وينشطها، ويستفزها، وبالتالي فهو فضاء لا يكاد يشبه شيئا أكثر مما يشبه القـبر، ولـذلك أتسـاءل هل يستطيع المثقف أن يقبل خطاب الهوية من الأصل ؟ باستثناء أن يكون هـذا صـادرا عـن حالـة من التقمص المحسوب، بمعنى أن هذا المثقف الذي يصـفه " إدوارد سـعيد" باعتبـاره مكونـا مـن " نظام تمثلات "، هو بالفعل، ومن حيث المبدأ يطل على حقول متعددة، أوسع بكثير ممـا يتيحهـا خطاب الهوية، ولذلك فهو عندما يذهب إلى هذا الخطاب، فإن هذا يمثل فعلا قصديا متعمـدا، أي إنه حالة من حالات التقمص على نحو ما.

خيري منصور :

سأستعير مصطلح " ليفـي شـتراوس " حـول النيـئ والمطبـوخ لأمـده علـى حالـة الهويـة، أو الهويات الآن في العالم، فهنـاك هويـات مطبوخـة ومسـتقرة، وماكثـة في جغرافيتهـا، بينمـا هنـاك هويات نيئة تجري محاولات طبخها بطريقة تعسفية، ولذلك فلا يمكننا أن نرفض خطـاب الهويـة إجمالا.

محمد السيد سعيد:

لا أعتقد أنني أستطيع قبول هذه الاستعارة، أو هذا التصنيف، فهـو يبـدو لـي بـدائيا وأوليـا أكثر مما ينبغي، فضلا عن أنه يفلت تماما التفرقة التي يزعم أنه يريد إمسـاكها في نفـس اللحظـة التي يقترب منها، فالهوية شأن ثقافي على نحو كامـل، وبالتـالي فهـي تنتمـي إلى مجـال مـا هـو مطبوخ، هذا إذا ما كنا سنظل أوفياء لمفاهيم شتراوس الذي يستخدم ثنائية النيئ / المطبـوخ كحالـة من حالات ثنائية الطبيعة / الثقافة، وبالتالي فالتفرقة التي ترصدها هذه الثنائية لا تنطبق علـى مـا

يخص الهوية التي تقوم على عمليات مستمرة من التكوين والإنهدام وإعادة الترميم، وبهذا المعنى أتصور أن ما يحل مشكلة الهوية هو وضعها في إطار الممارسة، وليس في إطار خطاب نظري مجرد.

هدى وصفي:

أعتقد أن هذه التحليلات تضعنا بقوة في خضم المحور العاشر، والذي يتناول سؤال " إدوارد سعيد" حول الكيفية التي يمكن أن يعود عبرها النقاد، أو المثقفون، لتبني مشروع نقدي دنيوي ؟

محمد السيد سعيد:

إجمالا، أنا أرى أن خطاب " إدوارد سعيد" هو خطاب تحريري، ولكنه أيضا خطاب تحريري ناقص، لأنه يتوقف عند مرحلة النقد و التفكيك، ويترك وراءه مهمة لم تنجز بعد في النص / الواقع، فلا زلنا نفتقر إلى نص تأسيسي يرتبط بواقع الممارسة، أي ذلك الواقع النضالي في السياسة، والواقع الجمالي في الإبداع.

ومن ناحية أخرى، فربما كان مشروع " سعيد" يساهم بوعي، أو بدون وعي، في أن نظل أسرى ظلال الخطاب الماركسي التقليدي في اشد صوره جمودا، فهو قد حذا حذو الماركسيين الأوائل الذين افترضوا أن أي كتابة، وبغض النظر عما تقوله، تعبر عن البرجوازية، دائما عن البرجوازية وفقط، وكأن العالم قد خلا إلا من هذه الطبقة، التي تصورها الكتابات تارة وهي متحللة، وأخرى وهي طاغية، إنما في كل الأحوال لا مفر لأي كتابة من هذا المصير، الذي يكاد يتحول إلى ما يشبه مقولة ميتافيزيقية قبلية بقدر ما هي جوفاء، وهذا النوع من القسر التاريخي، والعنف في التعامل مع النصوص، والربط التعسفي والاختزالي لأي مفكر أو أي نص بواقع اجتماعي طبقي فئوي، قد تسرب إلى خطاب " سعيد" عبر استخدامه لنظرية الهيمنة، مما أدى به إلى أن يساهم في حبس النصوص ضمن إطار ثنائية شرق / غرب، أي تلك الثنائية التي يفترض أنه يسعى لهدمها وتفكيكها، ولكنه من أجل فعل ذلك يهبها منجزا فكريا وإنسانيا لا يرتبط بالضرورة، مرة وإلى الأبد، بتلك المصالح والصراعات التي ربما قد تكون ساهمت في خلقه، وفي اعتقادي أن هذا ينطوي على شيء من التحقير لمجال الفكر، ولخصوصية الإبداع الفكري، وبالتالي فإن مثل هذه الممارسات تؤدي إلى حبس قدرتنا على التفكير الخلاق، والذي يبدأ بالضرورة من التجول بحرية بين الأفكار.

وهكذا، فثمة مفارقة قائمة على أن الخطاب النقدي والتفكيكي، والذي تكمن فعاليته في عملية السلب أو النفي، يبطن داخله حركة مضادة تماما لهذه الفعالية، بل ومتناقضة معها على نحو حاسم، أي حركة إثبات خفية و غير ملحوظة بقدر ما هي ثقيلة، وهي حركة لا يمكن عدها عارضة، فهي تمثل شرطا ضروريا لبدء عمل التفكيك.

وعلى هذا النحو يتضح أننا قد ساهمنا في خلق الأسطورة التي نوالي نقدها، وحبسنا أنفسنا داخلها، أي أننا نحمل جزءا لا يستهان به من مسئولية انتشار ثنائية غرب / شرق.

هدى وصفي :

أخشى أن هذا الكلام يحمل مسحة مثالية أكثر مما ينبغي، فحتى قبل أن نحبس أنفسنا في هذه الثنائية، إن كنا قد فعلنا ذلك بالفعل، كانت الكتابات الغربية تؤسس " لأسطورة " الشرق، فيما كانت المؤسسات الاستعمارية (فالأمر هنا لا يتعلق بالنصوص فقط) تفرض هذه " الأسطورة " بوصفها واقعا يوميا ثقيل الوطأة.

محمد السيد سعيد:

هذه نقطة مهمة، ولكن اسمحوا لي أن أقول أنني، بصفة شخصية، أشعر بمحنة شديدة عندما يبدو أننا نمسك بقضية ما، ثم تتسرب منا فجأة، أو لا نستطيع أن نمضي معها حتى

النهاية، فليس في ملاحظات " هدى وصفي " ما يخص لا ثنائية غرب / شرق، ولا العلاقة بينهما، فكل الشعوب والجماعات على مدى التاريخ، وعبر صراعات القوة فيما بين بعضها البعض، خلقت أساطيرها عن الآخر، وحاولت فرضها بكل ما تملكه من قوة، ولذلك أخشى أن عبارة مثل " الغرب المهيمن على الشرق " تقدم نفسها إلينا بوصفها حالة فريدة، أي قدرنا الخاص الذي يرتبط بنا، وبنا فقط، كنتيجة لعلة وجودية ما غامضة وقاهرة، بحيث أننا لن نفكر قط في وضع هذه العبارة في سياق واحد مع عبارة " العرب، أو المسلمون، المهيمنون "، فالمسلمون ذهبوا إلى أسوار فيينا وهم يحملون صورة ما عن الأوروبي، وكذلك وهم يختطفون أطفال البلقان لكي يحولوهم إلى إنكشارية، بل ولن نعدم أيضا تلك التمثيلات الناشئة عن صراع القوى في العلاقة بين المجتمعات العربية نفسها، فالمقريزي، على سبيل المثال، يتحدث باسم العرب الأقحاح عن المصريين، فيقول إن جلودهم قذرة، ولا يحبون الطهارة، وأن نساءهم غواني، وهو يقدم صورا عنصرية أخرى أشد بشاعة بما لا يقاس عندما يتحدث عن الأفارقة، وهكذا فإذا ما كنا نتحدث في مجال الفكر، فكيف ننقد هذا ونترك هذا.

محمد الكردي:

حسنا، لنقر بأن علاقات القوى تنتج الخطاب الملائم لأهدافها وتصوراتها، وبالمناسبة، فعندما كانت الدولة العربية مسيطرة على الفرس، كانت لفظة أعجمي لفظة محقرة.

ولكن من جهة أخرى، نحن الآن واقعون تحت هيمنة الغرب، فكيف نخرج من هذا الوضع الذي يمثل واقعنا التاريخي الآني،ولكن لا يجب أن نفعل ذلك عبر الوقوع في فخ أنواع قديمة أو تراثية من الخطابات الثقافية التي عفا عليها الزمن.

ومما لا شك فيه أننا بحاجة إلى المزيد والمزيد من النقد حتى تصبح هذه المهمة متاحة، وفي الواقع فإن " إدوارد سعيد" ليس الوحيد الذي يحاول في هذا الإطار، فهناك كثيرون غيره، ولكن مزيته أنه استطاع كإنسان عربي أن يؤسس خطابا عالميا، أي يصل إلى العالم كله، وهذا ربما تم- كما قيل- بفضل موقفه المتناقض بوصفه عربيا موجودا في قلب المؤسسات الغربية، وهو أيضا ما جعل نيران الهجوم تتركز عليه، فربما لو كان يكتب في داخل الثقافة العربية فحسب، وبلغتها، ولجمهورها، لما التفت إليه أحد، و لكان خطابه قد مر بسلام، ودون تأثير يذكر، ولكن من ناحية أخرى، فهذا قد يعود بنا مرة أخرى إلى فحص مردود مشروع " إدوارد سعيد" على العالم العربي.

خيري منصور :

الحقيقة أن ما كتب ضد كتاب " الاستشراق " لم يأت فقط من قبل مستشرقين غربيين، فهناك اطروحات عربية مهمة، بل وجذرية، في هذا الصدد،مثل ما كتبه " صادق جلال العظم " حول الاستشراق معكوسا، أو ميتافيزيقا الاستشراق، وما كتبه نديم البيطار، وآخرون من زملاء سعيد في الأكاديميات الأمريكية، أو الغربية.

وأنا لا أتبنى أي نقد من هذه النقود، ولكنني أتساءل : هل توضع كل الاستشراقات (إذا صح الجمع) في سلة واحدة ؟

وماذا عن تلك التي لم تتحول إلى ممارسة كولونيالية صريحة أو مباشرة بسبب عدم انضواء البلدان التي انطلقت منها في إطار حركة التمدد الاستعماري في المنطقة، ولماذا لم يتحدث " سعيد" عن الاستشراق الألماني، أو الروسي، وهما في رأيي استشراقان بريئان بالمعنى الأكاديمي، ولم يرتبطا لا بالنزعة الكولونيالية، ولا بتصوير العربي على نحو قبيح، وما رايه مثلا في مستشرق

ألماني مثل " نولدكة" الذي دعا إلى تدريس المعلقات الشعرية العربية في المدارس الابتدائية بدلا من النصوص الألمانية.

هدى وصفي:

أعتقد أن " إدوارد سعيد" قد طرح إجابته حول هذا السؤال الذي كثيرا ما وجه إليه، فهو قد انطلق في دراسته تجاه هدف محدد، وهو بحث وكشف التواطؤ بين النصوص الاستشراقية، وبين الممارسات الإمبريالية.

ومن جهة أخرى، فإن الاستشراق بوصفه حقلا يسعى إلى تأسيس نفسه علميا قد اصطنع مرجعيات وجذورا فكرية ومنهجية تشمل كافة الاستشراقات التي ذكرها " خيري منصور".

وأرى أن علينا أن نواصل بلورة شكل من أشكال الأداة التي تسمح لنا بالاستفادة من منجز " سعيد" سعيا إلى الحوار معه و تجاوزه، وفي هذا الإطار أعود إلى مداخلة " محمد السيد سعيد"، والتي يبدو منها أنه يلوم " إدوارد سعيد" على أنه اكتفى بعملية النقد ولم يسع لتأسيس خطاب آخر بديل، ولكن إلى أي حد يمكننا التوقف عند هذه النقطة مع تجاهل الطريق الذي فتحه أمامنا مشروعه، والآليات التي منحنا إياها بحيث نستطيع التعامل مع تلك النصوص التي تكتب عنا في الغرب.

محمد السيد سعيد:

أرى أن الأمر الآن أعقد بكثير مما كان عليه عندما وضع " إدوارد سعيد" مشروعه، فنحن الآن نعيش عصر " ما بعد الكولونيالية "، أو عصر " ما بعد الاستقلال " حيث هناك إيديولوجية مصرح بها لتلك الدول المستقلة، مقابل أخرى سرية لا يتم الحديث عنها قط، فالنظم الحاكمة لتلك الدول لديها عقيدة سرية فحواها أن شعوبها هشة إلى حد كبير، ولا تصلح للديمقراطية، وأنه لو تم منحهم هذه الديمقراطية فسيدمرون أنفسهم، لأنهم -ببساطة- جهلة، ونحن نمر الآن بمفارقة طريفة من هذا النوع، فخطاب مجموعة الثمانية يقول إن هذه الشعوب تستحق الحرية، وأنها جديرة بالديمقراطية مثلها مثل شعوب العالم المتقدم، وأن جميع الشعوب تهدف إلى الشيء نفسه، أي إلى حياة حرة، وتليق بالإنسان، بينما حكامنا يعترضون بأننا جهلة وأميون، ولا نصلح للحرية، وأننا لو ظفرنا بها فسيفضي بنا الأمر إلى سلسلة من الانقلابات المصحوبة بالعنف والتطرف الديني مما سيجر الخراب على بلادنا.

والآن، نحن مدعوون للتساؤل من الذي يتبنى نصا استعماريا، أو استشراقيا في التعامل معنا ؟ هل هو السيد الاستعماري القديم، أم السيد- الحاكم – الوطني الحديث ؟

بالطبع فنحن أمام نص استعماري تستخدمه نظمنا الحاكمة، ويمكن بمعنى مجازي (إلى حد ما) أن نقول إنه استعمار داخلي، ولكننا في نفس الوقت أمام خطاب وطني خالص أيضا، فهو خطاب يدافع عن نفسه محتجا بمنطق السيادة الوطنية، ومبدأ عدم التدخل في الشئون الداخلية.. الخ، فيما يكرس ضدنا أسوأ مقولات الاستعمار.

وإزاء مثل هذا الوضع يمكن لنا أن نتبنى خطابا مضادا، يفضح، وينقد،ويفكك.. الخ، ولكن كل هذا لا يحررنا من الالتباس الذي يجعل المثقف العربي مضطرا أحيانا للإستقواء بالغرب، بالمعنى المجازي، ليكتسب بعض الدعم لخطابه، فيما يستعين بشعبه ضد الغرب أحيانا أخرى، انطلاقا من أنه غرب استعماري، ويؤيد إسرائيل التي هي محض خرافة عنصرية.

ولكن في النهاية، و عبر كل هذه الالتباسات، والمفارقات البالغة الطرافة حينا، والبالغة المأساوية أحيانا أخرى، يظل السؤال قائما، أي استشراق هذا الذي يتعين علينا مواجهته ؟

و أيا كانت الإجابة التي سنختارها فهي بالتأكيد ستكون أقل بساطة من الإجابة التي اختارها " إدوارد سعيد" لنفسه.

هدى وصفي:

ليس من الغريب أن يكون الخطاب المهيمن للسلطة العربية خطابا يعود إلى جذور غربية، فمنذ عام ١٥١٦، ومع دخول سليم الأول مصر، ونحن لا ننتج معرفة،وكل ما نفعله يقوم على استهلاك معرفة الآخر، وهو ما ينطبق على حكامنا الذين هم أيضا مستهلكون للخطاب الغربي وللمعرفة الغربية.

محمد السيد سعيد:

أظن أن المشكلة قد تكون أعمق من هذا بعض الشيء، فمثلا فيما يتعلق بـ " أبو عمار " والذي يبدي الإعلام الغربي اهتماما خاصا بشخصيته، ويضعها في إطار مرجعية ترى أن صورة العربي هي صورة شخص فاسد، ومستبد، ودموي، وما أن يضع يده على أموال عامة حتى يصادرها لصالحه.. الخ، فلماذا بعد كل هذا يأتي أبو عمار أو غيره ويلبس هذه الصورة بإرادته طائعا؟

هدى وصفي :

ولكنها صورة جاءته من الآخر المهيمن الذي يستطيع فرضها بوصفها حقيقة، بغض النظر عن الواقع الفعلي.

محمد السيد سعيد

أريد أن أقول أن محنتي كمثقف ليست في مواجهة الاستعمار فحسب، بل في اضطراري لمواجهة إيديولوجيا الاستعمار متقمصة الوطني وهو في قمة سلطة المجتمع وعلى رأس مؤسساته، فأنا مضطر إلى مواجهة السردية الغربية عن الشرق بوصفها حقيقة من لحم ودم، موجودة أمامي، ومتداخلة مع كل أشكال الواقع.

خيري منصور:

أود أن أضيف تأملا بسيطا حول فكرة إلتباسات مفاهيم الشرق والاستشراق ، والتي طرحها " محمد السيد سعيد" ، إذ يبدو الأمر وكأننا نتعامل مع مثل هذه الهويات بوصفها شيئا متكونا بالفعل على نحو واضح وبلا لبس ، بحيث لا يتبقى أمامنا سوى أن نقبلها أو نرفضها ، أو حتى أن نفككها ، وهو ما أرى أنه أمر ليس صحيحا على إطلاقه .

ومن أجل ذلك دعوني أسرد عليكم تجربة قد تبدو في ظاهرها طريفة بقدر ما هي مربكة ، فعندما أقمت فترة في العاصمة الصينية بكين اكتشفت فجأة أنني لست شرقيا كما كنت أعتقد طوال عمري، على الأقل ليس بمعنى الشرقي الذي هو مقابل الغربي ، فقد أحسست هناك أنني غريب تماما عن كل هذه الحياة التي تدور حولي ، وكنت أستمد الأمان والشعور بالانتماء من كل ما هو غربي ، بدء من الأطعمة والأشربة مرورا بالجرائد والمقاهي ، ووصولا إلى طريقة ممارسة الناس لعلاقاتهم فيما بينهم ، لقد اكتشفت في بكين- لأول مرة- أنني غربي ، وهنا تنتهي الطرافة ويبدأ الارتباك ، فبغض النظر عن رفضنا أو قبولنا لثنائية شرق / غرب ، فإن تحديد تضميناتها هو أمر أكثر صعوبة مما نعتقد .

محمد السيد سعيد:

هذا يجعلني أعود إلى تأكيد أن النقد وحده غير كاف ، ولا بد في رأيي من تجاوزه إلى عملية تأسيس كبيرة على المستوى النضالي والإبداعي .

ولدينا في الحقيقة تأسيس إبداعي لا بأس به ، وخاصة في مجال الشعر ، ولكن ليس لدينا تأسيس نضالي كاف ، وذلك لأننا في الحقيقة لم نتحرر بعد من خطاب الهوية ، وفي اعتقادي أن مشروع "إدوارد سعيد" لم يكتمل لأنه بدأ من جرح العربي في مواجهة الاستعمار الغربي ، مما أدى به لإفلات الجرح الأعظم خطرا ، أي ذلك الجرح الناتج عن نظم الهيمنة إجمالا سواء كانت شرقية أو غربية .

وأول فعل تحرير ينبغي أن نقوم به هو أن نحرر أنفسنا من الغرب كمفهوم يقدم لنا نفسه باعتباره يمثل حقيقة العالم ، فالعالم نسيج معقد للغاية و لا يمكن أن يقبل بهذا التبسيط المخل .

وأيضا ينبغي أن نتحرر من ذلك الربط الميكانيكي بين الأفكار من جهة ، وبين سلطات تعمل هذه الأفكار على خدمتها من جهة أخرى ، فمن الطبيعي أن كل سلطة تطلب أفكارا معينة لخدمتها ، ولكن حتى وهي تفعل هذا فإنها لا تستغرق هذه الأفكار أو تستنفدها تماما ، بحيث سيظل هناك جانب منها بعيدا عن السيطرة الكاملة للسلطة .

وبالتالي سيتعين علينا أن نقلع عن قبول اختزال وجود أي فكرة إلى السلطة التي تستخدمها ، ومن هنا اعتقادي بأهمية أن نتجول بحرية بين الأفكار هناك حيث لم تستطع أي سلطة أن ترفع علمها بعد . وهذه القدرة على التجول شرط مبدئي للتحرر من كهوف فكرة الهوية .

إن الهوية التي تلقيها السلطة على أكتافنا ، وسواء كانت سردية ، أو حتى بيولوجية ، هي شيء موروث ، إنها شيء يجدنا ، وليست شيئا نجده ، ولذلك فنحن غير مضطرين على الإطلاق إلى القبول بالانحباس داخلها .

هدى وصفي:

فيما يتعلق بتجاوز ثنائية الشرق / الغرب ، تجاه التعامل مع نظم الهيمنة نفسها والتي ترسخ وتفرض مثل هذه الثنائيات ، فلا أعتقد أن هذا الأمر قد أفلت من " إدوارد سعيد" الذي كتب مقدمة جديدة للاستشراق نادى فيها بهذه النقلة المنهجية ، بل وقال إنه ينظر بسخرية تدعو للمرارة إلى تلك المواجهات الحادة والمحدودة التي كان يقوم بها في السابق ، وعبر تلك المرحلة كان " سعيد" يواجه نظم الهيمنة بالعودة إلى مفاهيم النزعة الهيومانية ، أو النزعة الإنسانية ، وهو ما صرح به بوضوح في آخر مقالاته . كما أن "تيري إيجلتون " قد كتب بعد وفاة " سعيد " مؤكدا على هذا الميل الدائم والانحياز المستمر لديه إلى أفكار النزعة الإنسانية .

محمود نسيم :

سأتوقف عند إلحاح " محمد السيد سعيد" على فكرة الهوية بوصفها مقبرة ، ولكن على المستوى النظري سنجد أن لدينا مفهومين على الأقل للهوية ، أحدهما يقدمها بوصفها تنبني على مجموعة من الأصول أو الأفكار الثابتة ، والآخر يتعامل معها بوصفها تقوم على تيارات متغايرة ومتحركة باستمرار ، ولا أنكر أن هذين المفهومين متواجدان في تحليلات " محمد السيد سعيد" ، وإن كنت أعتقد أنه يقصد المفهوم الأول دائما حين يتحدث عن الهوية بوصفها قبرا .

وهنا أتساءل إلى أي حد يمكن أن تساعدنا مثل هذه التفرقة على الخروج من أسر خطاب الهوية؟

محمد السيد سعيد:

أعتقد أننا لن نستطيع أبدا أن نضع أيدينا على مخارج معرفية من سجن الهوية إلا إذا بدأنا بالتمييز بين حالتين أو إسنادين أو سياقين مختلفين تماما يمكن أن يتم عبرهما التعامل مع، فكرة الهوية .

والحالة الأولى هي الهوية بوصفها محايثة أو مباطنة على نحو وجودي لفاعل معين ، بحيث يتم تعريف هذا الفاعل دائما في استقلال تام عن واقعة الفعل نفسها ، بمعنى أن الفعل هنا يتحول إلى افتراض مسبق وقبلي وكامن إلى الأبد ضمن نطاق فاعل ما ، أي أن الفعل هنا هو مجرد تحصيل حاصل ، وغير مشروط بأي سياق سوى سياق وجود الفاعل نفسه ، وبالتالي فالفعل سيتحول إلى مجرد صفة للفاعل ، وهي صفة ميتافيزيقة وغير تاريخية بقدر ما هي صفة ذاتية تخصه وحده ، ولا يرتبط ظهورها إلا بمحض ظهور الفاعل نفسه .

وعلى سبيل المثال ، فطبقا لهذا الإسناد سيتم تعريف الهوية العربية عبر تعداد صفات العربي الذي يقوم هنا بدور الفاعل ، وبغض النظر عما إذا كانت هذه الصفات تحمل ملامح جيدة أو سيئة فإننا عبر هذا التعريف نكون قد قمنا بعزل هذا الفاعل عن تاريخه وواقعه ، وعن شروط قدراته وإمكانياته ، وكذلك عن- وهذا هو الملمح الأهم والأخطر في الحقيقة- حريته في الاختيار وإعادة تعريف نفسه أو إعادة اكتشافها .

أما الحالة الثانية ، أو الإسناد الثاني لمفهوم الهوية فيقوم على تعريف الفعل نفسه ، بحيث أن من يستطيع القيام بهذا الفعل يكون متمتعا بهذه الهوية ، وعلى هذا النحو نكون أمام هوية مشروطة وواقعية وتستجيب لشرطها التاريخي ، هوية متغايرة ، ولكنها في نفس الوقت منفتحة بنفس درجة انفتاح حقل الأفعال ، فهويتي هنا هي ما أستطيع أن أفعله ، وما دام كل إنسان يتمتع بإمكانيات متعددة تتيح له مدى كبير من الأفعال الممكنة والمختلفة التي يختار فيما بينها ، فإن هذا يؤدي إلى فتح حقل اختيارات هائل الاتساع بحيث إن الهوية هنا تتحول إلى عملية اختيار مستمرة ومتجددة .

محمود نسيم:

ولكن هل هذا الاختيار هو محض فعل ثقافي ، أم أنه مشروط بسياق اجتماعي ؟

محمد السيد سعيد:

هنا نرجع إلى فلسفة التاريخ التي يمكن أن تتأسس على معنى حضارات ، أو طبقات ، أو أي شيء آخر ، ولكن في كل الأحوال فالتاريخ هو مجال للممارسة التي تصنع أو تبدع فكرة وتضعها كلبنة في بناء أكبر يندمج في سياقات عمليات التأسيس والإنشاء التاريخية ، وهي ممارسة حرة ومعرفية بالمقام الأول ، وبوصفها كذلك فهي تفتح مجال التاريخ أمام حقل واسع من الاختيارات والرهانات ، وتعيد طرحه كميدان للفعل الإنساني وللحرية الإنسانية .

هدى وصفى:

تلك نقطة أساسية في تصورى، وبها نختتم تلك الندوة الثرية التى لم يكن الحوار فيها سجالا مرسلا، بل كان بناء للأفكار وصياغة للاختلاف. شكرا لكم جميعا.

مساهمات من الخارج



الثقافة بين الهيمنة والمقاومة

فريال جبوري غزول

تلك مساهمة من الدكتورة فريال غزول ردا على المحاور المتضمنة في الكلمة التي استلهمت بها رئيسة التحرير الندوة المنشورة. وقد أثرت الكاتبة أن تكتب ردا منفصلا على كل نقطة من المحاور، موضحة بذلك رؤيتها لانجاز إدوارد سعيد ورؤيتها لعالمه المركب.

١- للنص، ككل جوانب الثقافة الأخرى - دور مهم في قبول التابع لتبعيته (أو رفضها). وسعيد ينطلق في هذا من مقولات المفكر الإيطالي غرامشي الذي ميز بين نوعين من القهر، يتكاملان كي تتم الهيمنة. فهناك الهيمنة عبر القوة (كما تستخدمها الجيوش الغازية أو البوليس القمعي). وهناك أيضا هيمنة لا تستخدم القوة، بل تتسلل إلى العقل وتحتله، وهي توظّف النصوص والثقافة كي تقنع التابع بتخلفه ودونيته وبعدم قدرته على المواجهة والمقاومة فتخلف سياقا يساهم في التبعية ويعلي من شأن ثقافة السلطة وسياستها. من هنا للنص دور هام في إنشاء الهيمنة (وفي المقابل في التحريض ضدها). وكتاب الاستشراق لإدوارد سعيد ليس إلا تفكيكا وفضحا للخطاب الاستشراقي الذي ساهم في مشروع الاستعمار، وكتابه **الثقافة والإمبريالية** يقدم تحليلا للأدب الغربي الذي بدوره تشرب بثقافة استعمارية فتجاهل لتابع ولم يناقش الهيمنة الاستعمارية وإن شكلت الإطار الذي تجري فيه أحداث الروايات، كما أن سعيد حلل جوانب من الأدب الغربي الذي ساهم في مقاومة النهج الاستعماري (وليام بتلر ييتس مثلا).

٢- إن تفكيك النص الكولونيالي الثقافي عند إدوارد سعيد - على خلاف مدرسة التفكيك - لا يكتفي بتقويض خطاب الهيمنة والمركزية الثقافية الأوروبية، وإنما يسعى إلى إدراج خطاب الأطراف والعالم الذي تمّ استعماره في ثقافة عالمية وليس عولمية.

٣- تتعرف الأمة على نفسها كمجموعة مختلفة عن غيرها من خلال السرديات، سواء كانت عملا أدبيا أو تاريخيا أو أسطوريا، سواء كانت رواية أو نصا تاريخيا أو حكاية من الأدب الشعبي. وبالتالي فمفهوم القوم أو الأمة مرتبط ارتباطا وثيقا بالسرد، بل هو يتشكل عبر هذه السرديات.

٤- يتخذ إدوارد سعيد موقفا مرتبا من قضية الهوية، فهو يرى أن الهوية ليست ما نرثة بل ما نختاره. اختار إدوارد أن يكون عربيا يدافع عن القضايا العربية من فلسطين إلى العراق، كما أنه دافع عن الحضارة الإسلامية. واختياره هذا ينبع جانب منه في جذوره الفلسطينية، وجانب آخر من قناعته الفكرية بالظلم الذي لحق بالشعب العربي. كما أنه يصر على أن الهوية ليست أحادية

وجامدة، بل هى فى تشكل مستمر وتحوى أكثر من ثقافة واحدة. لقد ترجم عنوان الفيلم الوثائقى عن إدوارد سعيد الذى قامت به قناة التليفزيون الفرنسى بـ"الذات والآخر"، لكن الأصل مطروح بصيغة الجمع "الذواتوالآخرون"؛ فسعيد مع التعددية، وهو يدرك أن الإنسان فى العالم الثالث الذى مرّ فى مرحلة الاستعمار مزيج من ثقافة وطنية وثقافة غربية حديثة. وعايش سعيد الفلسطينى التعددية فى وطنه ويرى فيها إثراء إنسانيا للجماعة.

٥- وضّح إدوارد سعيد فى كتاباته تضافر الخطاب الروائى مع المشروع الإمبريالى. وهو لا ينكر، على سبيل المثال، أهمية ألبيركامو الأدبية، لكنه يرى أن النقد الأدبى ركز على وجوديته وأسلوبه دون التطرق إلى تصويره السلبى للآخر. ففى روايته "الغريب" كما فى قصة قصيرة له بعنوان: "المرأة الخائنة" يصور كامو تعلق الفرنسيين المستوطنين فى الجزائر والمعروفين بـ"الأقدام السود" بأرض الجزائر بحرا وصحراء، وعدم إحساسهم بالمواطنين الجزائريين كبشر. وهذا يتقاطع مع المشروع الاستعمارى الذى يسعى إلى امتلاك العالم دون أن يأخذ بالحسبان مواطنى هذا العالم.

٦- الشرق عند سعيد ليس شرقا فقط، بل على الأصح ليس شرقا على الإطلاق، وإنما هو مجاز للتابع الذى يشكله القاهر. ولهذا نجد آليات الاستشراق مستخدمة فى تعالى البيض على السود وفى استغلال الرجال للنساء.

٧- لقد مضى على كتاب "الاستشراق" ربع قرن. وقد تمت أحيانا قراءته بشكل مبتسر، قام إدوارد سعيد بتصحيحها. فهو لم يقصد أن يقابل بين غرب وشرق، بل فصّل كيف أن مفهوم الشرق فى ذاته مفتعل ويخدم أغراضا سياسية أكثر منها علمية. لقد قدّم سعيد صورة سلبية عن المستشرقين، وهذا ينطبق على واقعهم إلى حد كبير. لكننى أرى أن علينا أن نجد آليات معرفية لغربلة الاستشراق بحيث نستفيد من البعد العلمى فيه (التحقيق) الترجمة، التصنيف، القواميس، إلخ). والانصراف عما هو إيديولوجى وعنصرى.

٨- المقولة الواردة في النقطة الثامنة من المحاور، والتى تشير إلى تحيز إدوارد سعيد للنصوص الغربية التى تتواطأ مع الاستعمار، بينما يعطى مساحات محدودة للأصوات التى تنتمى للعالم الثالث مقولة غير مقبولة لأسباب عديدة. أولا، لأنها غير صحيحة، فقد أشار إدوارد سعيد إلى مفكرين من العالم الثالث فى معظم كتاباته وخاصة فى كتابه "الثقافة والإمبريالية"، كما كتب عن الإسلام وتغطيته فى الغرب منددا بدور الصحافة فى تواطؤها مع مشاريع الاستحواذ والاستغلال. وكتب كتابا (بالاشتراك مع مصور فوتوغرافى) عن فلسطين، ونشر دراسة قيمة عن محمود درويش ووليام بتلر ييتس. وثانيا، لابد من إدراك أن إدوارد سعيد متخصص فى الأدب الإنجليزى والأوروبى، فليس من الغريب أن يركز على الأدباء الإنجليز والأوروبيين، فهذا فى صميم عمله واختصاصه. وثالثا، لا يمكن لأى ناقد أو مفكر أن يكتب بإسهاب وبعمق فى كل موضوع. لقد ذكر سعيد مرارا وتكرارا قضية المرأة والحركة النسوية مستحسنا دورها فى رفع الظلم، كما أنه كتب مقالة هامة عن الكاتبة الإنجليزية جين أوستن. وأشار فى كل كتاباته إلى أصوات من العالم الثالث. وفى بعض الأوساط يُعرف إدوارد سعيد باعتباره منشىء نقد ما بعد الكولونيالية. إن الحركة النسائية وأنصار المساواة العرقية التى يتزعمها السود فى أمريكا لها حضور متميز فى الساحة الثقافية فى الولايات المتحدة على عكس القضايا العربية. فإذا كان سعيد قد اختار بشكل خاص أن يدافع عن الحق الفلسطينى، فقد اختار الأصعب بين القضايا حيث اللوبى الصهيونى الذى يمنع نقد إسرائيل وسياستها القمعية. وقد حاول الصهاينة تجريح سعيد وإرهابه وتهديده بالقتل، إلا أنه استمر فى الدفاع عن قضية إنسانية، كان من الأسهل عليه أن يتحاشاها وينخرط فى قضية المرأة وحقوق الأقليات فى الولايات المتحدة، أى القضايا المقبولة والمحبذة على الصعيد الأمريكى.

٩- كتب إدوارد سعيد عن كتابات أدباء وأديبات من العالم الثالث الذين يكتبون باللغة الإنجليزية أو الفرنسية، من أمثال إيمي سيزير وأهداف سويف وتسينوا أتشيبي؛ وهو يرى أن كتاباتهم تساهم في كسر المركزية الأوروبية وتشكل طليعة فكرية.

١٠- يؤكد إدوارد سعيد أهمية النقد المتواصل مع الحياة وهمومها، نابذا النقد الكهنوتي أو النقد الذي يهتم بالجوانب الجمالية وكأنها منفصلة عما يجري في العالم. وفي كتابه الأخير الذي نشر بعد رحيله وعنوانه: "الإنسانوية (هيومانزم) Humanism and Democratic Criticism والنقد الديمقراطي" (٢٠٠٤) يؤكد سعيد أهمية العلوم الإنسانية ونشرها في المجتمع حتى تقوم بدور يربط المعرفة بالحياة. إن العزل بين النقد وبين ما يجري في الساحة الإنسانية أمر يجب أن يعاد النظر فيه، دون التفريط بمفاهيم النقد ومعاييره.



دراسات

إدوارد سعيد ... والنقد الثقافي المقارن: قراءة طِباقيّة

عزالدين المناصرة

١. مقدّمة :

يبدو أن (النقد الثقافي) الذي بدأ منذ منتصف الستينات، يسير باتجاه رسم ملامح مستقلة لنفسه، بعد أن كان يقع في دائرة الأبحاث الفكرية، في مقابل (النقد الأدبي) الذي حصر اهتمامه بدائرة النص الأدبي، حيث يتّجه النقد الأدبي - كما يُفترض - إلى مُساءلة النص بعيداً عن الخارج. وهكذا يسير النقد الثقافي باتجاه الخارج، مُستفيداً من العلوم الإنسانية، مع تأكيده المُعلن على أنه يقرأ النص من الداخل كخطوة أولى، لكن لا بُدّ من توظيف الخارج لتنوير النص. وهنا تقع الإشكالية، أي إلى أيّ حدّ يمكن للناقد أن يتوسع نحو الخارج.

أمّا الإشكالية الثانية، فهي أنّ النقد المقارن، تخلّى تقريباً عن المنهج التاريخي الفرنسي التقليدي، باتجاه - (التناصّ والتلاصّ)، على اعتبار أنّ النصّ، يتكون من طبقات أسلوبية لنصوص سابقة. أمّا النقد الثقافي المقارن - عند إدوارد سعيد - فهو يسير نحو الرجوع إلى الوراء، أي العودة إلى المنهج التاريخي، هروباً من مقولات مثل: (لا شيء خارج النص) أو: (النصّ المكتفي بذاته)، هذه المقولات التي يصفها بالشكلانية في ظل صعود الدراسات: اللسانية والسيميائية والتفكيكية وغيرها. وهكذا يظل السؤال: إلى أي مدى يمكن للناقد أن يبقى داخل النص، و إلى أي مدى يمكن للناقد أن يخرج بعيداً عن النص. وما قياس هذا المدى، وهل يمكن قياسه؟.

- يرى إدوارد سعيد، الفلسطيني الأمريكي أنّ النص يتكون من (بنية وحدث) أو بنيات وأحداث، ومن الواضح أنه لا خلاف حول وجود (الحدث) النصّي، لكن إدوارد سعيد يتوسع باتجاه، امتدادات الحدث النصّي نحو الخارج، بتعالقه مع نصوص أخرى خارجية. ثم تولد مشكلة الفوارق بين معالجة (استشهاد ثقافي) و(استشهاد أدبي). هنا يمكن أن نتوسّع ونجد المدى مفتوحاً بين النص الثقافي، والنصوص الثقافية الأخرى، بلا حدود تقريباً، لكن مشكلة النص الأدبي تبقى قائمة، فهو يمتلك خصوصية مختلفة عن النص الثقافي، مع الإقرار بالمشتركات. أعتقد - لهذا كله - أنّ النقد الثقافي سوف يستقل تماماً، لأن استعمالاته للنص الأدبي، هي استعمالات ذرائعية، أي أن الهدف، ليس التحليل الأدبي، وإنّما توظيف التحليل الأدبي لأهداف ثقافية

عامة. ومن جهةٍ أخرى، استعمل النقد الثقافي، طرائق الربط التقليدي بمناهج العلوم الإنسانية، كالتاريخ والتحليل النفسي وعلم الاجتماع وغيرها.

ـ عندما رأى إدوارد سعيد، أنّ طرائق التحليل البنيوي وما بعد البنيوي، توغل فى الشكلانية، وتخفي (الحدث) عن القارئ، لأنّ الحدث، يتضمّن إيديولوجيات، انتبهَ إلى أنَّ النص ليس بريئاً، وأنه يخفي إيديولوجيات مناقضة لظواهرية النص البلاغية. وهنا ركّزَ جُلَّ اهتمامه على كشف هذا التضاد، عبر قراءته الطباقية للنصوص الثقافية والأدبية. حتى إنَّ (سعيد) كتب سيرته الذاتية (خارج المكان) بنفس القراءة الطباقية، فهو يسرد تفاصيل المرحلة الكولونيالية التي عاشها فى فلسطين ومصر، بطريقة طباقية: (طمأنينة البنية المسيطرة) و(صمت البنية المسيطر عليها)، فى مقابل سرده للمرحلة التالية من سيرته الذاتية: (بنية الاندماج فى المجتمع الأمريكي) و(اكتشاف الفلسطيني المتمرد).

ـ لقد ألقى إدوارد سعيد حجراً فى بركة دراسات الإمبريالية ـ الراكدة، لكن لا يمكن فهم سعيد بدون ربطه بمجتمع الإنتاج الأمريكي، وتأثره بالدراسات الأوروبية، فى مجال العلوم الإنسانية، فهو مزيج من: جرامشي وفوكو ولوكاش وفرويد وماركس وأدورنو وفانون ودوبريه... وغيرهم. وقد جرت محاولات كثيرة بقصد: (تعريب سعيد)، و(فَلَسطَنَة وتَمصير ولَبْنَنَة ـ سعيد)، لكن سعيد ظلّ واضحاً، يعلن أنه: (فلسطيني أمريكي) و(مصري لبناني)، أما بالنسبة لمحاولات (أَسْلَمَة سعيد)، فقد كان واضحاً، حين طالب بالنقد العلماني، أما بالنسبة لقضية فلسطين، فهو مع (اتحاد كونفدرالي فلسطيني ـ إسرائيلي)، وهي فكرةٌ ليست بعيدةً عن أفكار حزب العمل الإسرائيلي حول الدولة الإسرائيلية ـ ثنائية القومية. وهو أيضاً، (ضدّ الكفاح المسلّح)، لكنّه من جهةٍ أخرى، ضدّ (اتفاقيات أوسلو) وما بعدها من اتفاقيات. وهكذا فإن سعيد نفسه، يصلح للقراءة الطباقية.

ـ لقد تمّت ترجمة معظم كتب سعيد الأساسية إلى العربية، وترجع صعوبة الترجمة إلى أمرين: أولهما: يناقش سعيد مرجعيات ثقافية أمريكية ـ أوروبية، بعضها ليس معروفاً للقارئ العربي. وثانيهما: عدم الاتفاق بين المترجمين حول المصطلحات التي استعملها سعيد، كما أن بعضهم ـ كما يؤكّد خبراء اللغة الإنجليزية ـ قام بتعقيد الترجمة العربية، إلى درجةٍ يؤكّد فيها بعض هؤلاء الخبراء، أنّ الأصل الإنجليزي، أسهل من الترجمة.

ويقصد هذا البحث إلى عرض أفكار سعيد الأساسية، كما تجلّت فى الترجمات العربية، وفقَ قراءةٍ طباقية لقراءة سعيد الطباقية، بالاعتماد عل الاستشهادات من سعيد نفسه، وليس الاعتماد على تأويلات الآخرين لسعيد. فالترجمات العربية هي التي أثّرتْ فى القارئ العربي، وليس الأصلَ الإنجليزي، كما نُخمّن.

والإشكالية الأخيرة هي كيف نقرأ آلاف الصفحات من كتابات سعيد، لنكتشف المفاصل الأساسية لأفكاره. لقد أعطانا سعيد نفسه، الحلّ، حين واجه مشكلة (الأرشيفات) الضخمة لنصوص الاستشراق، حيث لم يكن مفرّ من الاختيار الذي يخدم فكرة الطباقية، دون أن يحذف هذا الاختيار أية فكرة أساسية من أفكار سعيد.

٢. ملامح منهجيّة:

ينبني فكر سعيد النقدي على منهجية: (القراءة الطباقية)، لعلاقة الثقافة بالإمبريالية، أي وفق سعيد: (التحليل الدقيق للاستراتيجيات الإمبريالية، (كذلك) للمعارضة والمقاومة ضدّ الإمبريالية)،[1] وبلغة أخرى: قراءة السيطرة الإمبريالية، بنُظمها وأنساقها، مع قراءة موازية للمقاومة الوطنية المُعارضة لهذه السيطرة، وانعكاس نظم السيطرة والمقاومة فى الثقافة، أي قراءة الثنائيات المتضادة فى علاقة الإمبريالية بالثقافة. وهذا يعني ما يلي:

أولاً: قراءة النصوص، قراءة مختلقة وصحيحة نسبياً.

ثانياً: قراءة (المقاومة) الوطنية للإمبرياليات، التي غالباً ما تجاهلتها دراسات الإمبريالية وما بعد الإمبريالية.

ثالثاً: قراءة جدلية السيطرة والمقاومة ضمن حقل واحد.

ويرى سعيد أنَّ النقد الحديث ركَز على السرد الروائي، غير أنَّ موقع هذا السرد في تاريخ الإمبراطورية وعالمها، لم يُولَ إلاّ قدراً ضئيلاً من الاهتمام،لهذا يقرر أنَّ: (معظم محترفي العلوم الإنسانية، عاجزون عن أن يعقدوا الصلة بين الفظاعة المديدة لمارسات، مثل الرق، والاضطهاد الاستعماري والعنصري، والإخضاع الإمبريالي من جهة، وبين الشعر والرواية والفلسفة التي ينتجها المجتمع الذي يقوم بمثل هذه المارسات، من جهة أخرى)[2]، بل إنَّ جميع الطاقات الحيوية التي صُبّت فى النظرية النقدية، فى ممارسات نظرية جديدة، مثل: التاريخانية الجديدة والتفكيكية والماركسية: (قد تحاشت الأفق السياسي الرئيس، بل أودّ أن أقول: تحاشت، المحتّم المشكِّل للثقافة الغربية الحديثة، وهو الإمبريالية)[3]، فأقسام اللغة الإنجليزية فى الجامعات العربية ـ كما يضيف سعيد ـ (لم تدرس العلاقة بين اللغة الإنجليزية والعمليات الاستعمارية التي أدّت إلى إدخال اللغة الإنجليزية وآدابها إلى العالم العربي ... وكان تعليم الإنجليزية منطوياً على مفارقةٍ تاريخية: الصّم (الاستظهار من غير فهم)، والتعليم اللانقدي، والصُدْفة)[4].

وكما هو معروف؛ لا تزال النظرية النقدية الحديثة تدور حول أربعة أنماط فى الممارسة النقدية الفعلية:

أولاً: قراءة النص من الداخل: تتمّ قراءة الأنساق البرّانية والجوّانية فى النص، قراءةً تفكيكية وتجميعية، دون الخروج عن حدود النص، كما فى القراءات: اللسانية والسيميائية والتفكيكية. وهنا يسيطر الوصف الشكلي البلاغي على التحليل. ورغم إيجابيات هذا التفكيك، فإنَّ النصّ يتحول إلى حُطامٍ هيكلي لا دم فيه، خصوصاً عند دراسة العلاقات بين أجزاء هذا الحُطام، ودلالة الخطاطات الهندسية.

ثانياً: قراءة النصَ من الخارج: تتم دراسة ما نُسمّيه، (محيط دائرة النص) معزولاً عن (دائرة النص)، حيث يتمّ الربط بتعليقاتٍ تعسفية إسقاطية، يُهيمن فيها المحيطُ على النصّ. هنا يصبح النصُّ ذريعة للتوسع فى العلوم الإنسانية.

ثالثاً: قراءة ما حول النص: أي الانطلاق من النص كذريعة للتعليق عليه، دون الإيغال فى الخارج، أو التعمق فى الداخل، وهي قراءة وسطية بينية، تركز على أسلوب التعليق والتجميع.

رابعاً: قراءة النص وإشعاعاته الممكنة: تتمّ بقراءة النصّ من الداخل، بتفكيكه وتجميعه فى أنساق وبنيات، ثم اكتشاف ما وراء المعنى، وما ينتجه النصُّ من معرفة، لا يتجاوز تأويلها حدود الإشعاعات الممكنة التي يبثّها النصُّ نفسُه، باتجاه محيط دائرة النص. أمّا الخارج فهو ذريعةٌ للاستعانة به من أجل تنوير النصّ، وليس من أجل تفسيره، لأنّ ماهيَّة النص، تختلف عن ماهيَّة الخارج.هذا لابُدَّ من حصر وتحديد العلاقة بينهما، وليس توسيعها.

ـ أين تقع منهجية سعيد (أستاذ الأدب المقارن) بين هذه النماذج؟: يعرّف هنري ريماك، المنهج الأمريكي فى الأدب المقارن بما يلي: (دراسة الأدب، فيما وراء حدود بلد معيّن. ودراسة العلاقات بين الآداب والمجالات الأخرى للمعرفة والاعتقاد، كالفنون: (الرسم والنحت والمعمار والموسيقى مثلاً)، والفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية (السياسة والاقتصاد والاجتماع والعلوم بأنواعها والديانات)، وباختصار: مقارنة أدب بأدب آخر أو آداب أخرى، ومقارنة الأدب بمجالات التعبير الإنساني الأخرى)[5]. أمّا المنهج الفرنسي التاريخي التقليدي، فهو يشترط اختلاف اللغة، على عكس الأمريكي الذي يأخذ بمفهوم ـ التوازي، أي البحث عن المتشابهات

بين الأعمال الأدبية، بعيداً عن شرط اختلاف اللغة. كما يشترط المنهج الفرنسي ضرورة إثبات صلة التأثير والتأثر عند قراءة التشابه، مع إثبات هذه الصلة التاريخية، بربط النص بالخارج، وبالتالي: أصبح الخارج التاريخي والجغرافي مسيطراً على عملية المقارنة. وهكذا أصبح النصُّ ذريعة للمقارنة وليس هدفاً، وأصبح موضوع الأدب المقارن واسعاً جداً. كذلك سادت النزعة القومية الأوروبية فى المنهج الفرنسي، كأن نقرأ الرومانسية فى فرنسا وألمانيا وإنجلترا، مع إلغاء باقي بلدان العالم، أو نقرأ ظاهرة ـ الأدب الرعوي فى أوروبا فقط. ثم ظهر منهج فرنسي جديد مع صعود البنيوية، حيث طُرح (علم النص)، وفى مجال النقد المقارن، ظهر ما أُطلق عليه (علم التناصّ).

ـ يرى إدوارد سعيد أن عملية النقد تتمثل فى ثلاثة عناصر هي: العالم والنص والناقد. وينطلق من مقولة شهيرة لفكتور هوجو، تقول: (الإنسان الذي يرى وطنه أثيراً على نفسه هو إنسان غُفل، طريّ العود، أمّا الإنسان الذي ينظر إلى أية تربة، وكأنّها تربة وطنه، فهو إنسان قوي. أمّا الإنسان الكامل، فهو ذلك الإنسان الذي يرى العالم بأسره غريباً عليه)(٦). وهو يستشهد بقول أدورنو (الأوطان مؤقتة على الدوام)(٧).

أمام مشكلة (الهويّة والمنفى)، يتوقف سعيد طويلاً فى أبحاثه:

أولاً: أسهمتُ بانتقاد المركزية الأوروبية، ذلك الانتقاد الذي مكّن القرّاء والنقاد من رؤية البؤس النسبي الذي تنطوي عليه سياسات الهوية، والسُخف الذي ينطوي عليه إثبات نقاء الجوهر الأساسي.(٨).

ثانياً: يصف سعيد، المنفى، كما يلي: (حين تشعر بعدم قدرتك على التمتع الأكيد برفاهية الإقامة الطويلة، والبيئة المعتادة، واللهجة المحليّة، ويكون عليك أن تعوّض بصورة ما عن مثل هذه الأشياء، فإنّ ما تكتبه، سيحمل بالضرورة، شحنة فريدة من القلق، والعناية بالتفاصيل، بل ربّما: المبالغة)(٩).

ثالثاً: يقول سعيد أيضاً: ثمة فكرة واحدة هي فكرة ـ الهوية الوطنية. فهي (الأميركية والغربية) فى حالة أولى، وهي (العربية والإسلامية) فى حالة ثانية، وهي تلعب دوراً مهمًّا إلى درجة الإدهاش بوصفها سلطة ونقطة مرجعية فى كامل العملية التعليمية(١٠)، غير أنني أرى أن ما من ثقافة تولد فى عزلة، وإذا ما كان من الطبيعي أن تُعتبر دراسة المرء لتراثه فى المدرسة والجامعة أمراً بدهياً، فإن عليه أن ينظر أيضاً إلى ما يتواصل معه هذا المرء من الثقافات الأخرى، والتراثات الأخرى، والجماعات القومية الأخرى، وهو يدرس ثقافته(١١). وهو يشير إلى سلطة إدامة العداء الثقافي، بصفتها خطراً على الأكاديمية الحقّة.

ـ أمّا، حول تبرير سعيد للنقد الثقافي المقارن، منهجاً له، فهو أولاً، ينتقد النظريات النقدية الشكلانية: (إن أكثر ما يثير الحنق لدى الموضة الرائجة من النظرية الشكلانية والتفكيكية، هو لَجاجتها فى التركيز على المسائل اللغوية والنصيَّة المحضة)(١٢) وهو يعلن أن أحد أهداف مقارباته النقدية الثقافية، هو: (الحدّ من السيطرة الشكلانية على دراسة الأدب، لصالح مقاربات قائمة على استعادة التجربة التاريخية التي أسيء تمثيلها، وأُقصيَت إلى حدّ بعيد من (المعتمد السائد) وكذلك من نقده)(١٣). لهذا، لابُدّ ـ وفق سعيد ـ أنَّ: (محاولة قراءة نص ما فى سياقه الأكمل، والأشدّ تكاملاً، تلزم القارئ بمواقف تربوية وإنسانية وملتزمة، مواقف تتوقف على الدُربة والذائقة، وليس على التخصص التقني وحده، أو النزعة اللعوب المُملّة لدى النقد ـ ما بعد الحديث)(١٤). والهدف بالنسبة لسعيد هو: (ردم الهوّة بين البرج العاجي الخاص بالعقلية التأملية، وبين حاجتنا الملحّة، لتحقيق الذات وتأكيدها)(١٥).

ورغم أنَّ إدوارد سعيد يبرّر (الوطنية)، فلسفةً للهوية: (الهويّة التي طال إرجاؤها وإنكارها، تحتاج لأن تخرج إلى العلن، وتأخذ مكانها بين الهويات الإنسانية الأخرى)[١٦]، إلاّ أنَّ (سعيد)، يختار: (العالمية التي تعني تحمل المخاطرة، كي نتجاوز الحقائق السهلة التي تقدمها لنا خلفيتنا ولغتنا وجنسيتنا، والتي غالباً جداً ما تحجب عنّا، حقيقة الآخرين. تعني أيضاً: البحث ومحاولة دعم معيار وحيد للسلوك الإنساني، عندما يتعلق الأمر بقضايا مثل: السياسة الخارجية والاجتماعية)[١٧]. وانطلاقاً من مفكرين سبقوه وتأثر بهم، مثل: جرامشي، ريموند وليامز، ميشيل فوكو، فرانز فانون، أدورنو، أويرباخ، والتر بينامين وغيرهم، يناقش إدوارد سعيد، قضايا: الاستشراق والإمبريالية والثقافة والهوية الوطنية والعالمية والإنسانية، وما بعد الإمبريالية، والسلطة والقوة والتبعية وغيرها من القضايا، مكرّساً مجموعة من المفاهيم والمصطلحات النقدية، واصفاً نفسه أنّه: (مفكر وناقد علماني (دنيوي))[١٨]:

أوّلاً: التمثيل: يبدأ سعيد من قول ماركس: (إنّهم عاجزون عن تمثيل أنفسهم، ينبغي أن يُمثّلوا)[١٩]. فالشرق ـ وفْقَ سعيد ـ (جزء تكاملي من حضارة أوروبا وثقافتها الماديّتين. ويعبّر الاستشراق عن ذلك الجزء ويمثّله ثقافياً، بل حتّى عقائدياً، من حيثُ هو ـ أي الاستشراق ـ نهجٌ من الخطاب الكتابي، له ما يعزّزه من المؤسسات، والمفردات، وتراث البحث، والصور، والمعتقدات الذهبيَّة، وحتى الأجهزة البيروقراطية الاستعمارية والأساليب الاستعمارية)[٢٠]. و (الاستشراق، أسلوب من الفكر، قائم على تمييز وجودي ومعرفي، بين الشرق والغرب)[٢١]، وهو أيضاً: (أسلوب غربي للسيطرة على الشرق، واستبنائه، وامتلاك السيادة عليه)[٢٢]، وبالتالي ـ يقول سعيد ـ فالاستشراق البريطاني والفرنسي بشكل خاص: (لم يكن (وليس)، موضوعاً حُراً للفكر أو الفعل)[٢٣]. هنا يقوم الاستشراق بعملية التمثيل للشرق. وفي وصف منهجية سعيد في قراءة التمثيل، يمكن أن نقترح مصطلح (اغتصاب التمثيل)، مع (التمثيل) بما يحمله من عُنف، عند قراءة علاقة المثقف بالسلطة أيضاً. فالمثقف الحكومي (يمثّل السلطة)، وتحت شعار: (نظرية التجسير بين المثقف والسلطة)، يحاول المثقف الحكومي: (اغتصاب تمثيل المثقف المعارض) أيضاً، كما هو الحال في ثقافة الدول النامية العالمثالثية.

ثانياً: النقد العلماني: يقابل هذا المصطلح لدى سعيد ـ مصطلح ـ الدنيوي، فالدنيوي، ضدّ: الديني والسماوي والميتافيزيقي. والدنيوي أرضي واقعي: (أتفحّص أولاً: العالم الدنيوي، لا الروحاني، الذي تحدث فيه النصوص. وأنصرف ثانياً إلى المشكلات الخاصة التي تعتور النظرية النقدية، مما يحدث حين تحاول الثقافة أن تتفهم ثقافة أخرى، أو أن تُهيمن عليها، أو أن تقتنصها في حالة كونها أضعف منها)[٢٤].

ثالثاً: سلطة النسَب وسلطة الانتسابَ: يُمثّل إدوارد سعيد لذلك بقوله: (النقلة التي انتقلها إدراك إليوت من النظرة الدنيوية التي تطفح بها أشعاره في قصائده: برفروك، والأرض الخراب، إلى شعر التديّن والهداية في: أربعاء الرماد[٢٥]، فشخوص الأرض الخراب، يعبرون بكل بساطة عن بلوى اليُتم والتغرب، في حين أن شخوص ـ أربعاء الرماد، تتحدث باللغة العادية التي يتحدث بها أتباع الكنيسة الإنجليزية، فالكنيسة بالنسبة لإليوت، تقوم مقام الأسرة المفقودة ـ كما يقول سعيد ـ [٢٦]. والتحوُّل من النسب إلى الانتساب، يوجد في أي مكان في الثقافة، ويجسِّد الشيء ـ الذي يدعوه، جورج سيميل، بالسيرورة الثقافية العصرية التي بوساطتها، تستولد الحياةُ أنماطاً لها على الدوام، ما إنْ تبرز هذه الأنماط حتى تطالب بشرعية تسمو على اللحظة، وشرعية عتيقة من نبض الحياة، وهذا ما يجعل الحياة دائماً على تعارض كامن مع النمط[٢٧]. ويلخّص سعيد هذا المفهوم بقوله: (إنَّ الشيء الذي أصفه هو الانتقال من فكرة أو إمكانية، واهنة، عن القرابة إلى ذلك النظام التعويضي، الذي سواءٌ كان حزباً أو مؤسسةً أو ثقافة أو زمرةً من العقائد أو

حتى رؤيا دنيوية، يوفر للرجال والنساء شكلاً جديداً من أشكال الصلة التي لا أزال أدعوها بالتقرّب (الانتساب) والتي هي بمثابة منظومة جديدة فى الوقت نفسه)[٢٨].

رابعاً: النظرية النازحة: يعالج سعيد، (النظرية النازحة)، أي ما يحدث للأفكار والنظريات، عندما تنتقل من مكان إلى آخر، متأقلمةً مع الظروف التي تحيط بها. فالنظرية النقدية تُعدَّل وتُحوَّر، لتناسب المكان والزمان اللذين تنزح إليهما. ويختار سعيد - نظرية لوكاش، وكيف استخدمها لوسيان جولدمان فى باريس، ورايموند وليامز فى كمبردج، أي نظرية لوكاش: (التشيّؤ) - فى كتابه: (التاريخ والوعي الطبقي)[٢٩].

خامساً: التكرار: عرض فيكو، وبالتفصيل، تلك الطريقة المحدّدة التي لا يتولى فيها الرجال، صُنع التاريخ، فحسب، بل ويصنعونه، وفقاً لدورات تعاود تكرار نفسها أيضاً، وشرح فيكو الكيفية التي تصبح فيها هذه المعاودات بمثابة الأنماط العقلانية التي تحفظ الجنس البشري[٣٠]. ويعلق سعيد على الفكرة قائلاً: (التكرار بالنسبة لفيكو، هو شيء يحدث ضمن الواقع تماماً، كما يحدث ضمن الفعل البشري فى مضمار الوقائع، وضمن العقل إبّان مسحه ميدان الفعل. فالتكرار، والحق يقال، يربط بين السبب وبين الخبرة الصرف. أولاً: الخبرة على مستوى المغزى، وثانياً: التكرار يتضمن الخبرة، كيفما اتفق، فالتكرار هو الإطار الذي يمثل فيه الإنسان نفسه أمام نفسه، وأمام الآخرين)[٣١].

سادساً: المُكرَّس: (المقدّس، المُعتمد): مفهوم ذو أصول مسيحيّة، يشير إلى مجموع النصوص الدينية المعتمدة والمكرّسة على أنها (صحيحة) و(موثوقة) ومقدسة تالياً[٣٢]، ويرد عند سعيد على النحو التالي: ١. مع مرور الوقت، تمكنت تلك المجموعة من السرديات المَدينية المغتربة من احتلال مكانة تكاد أن تكون مكرّسة أو معتمدة[٣٣]. ٢. لقد غدا كثير من القرّاء وطلاّب الأدب المحترفين فى إنجلترا وأمريكا، معتادين على المصطلحات الفقيرة، فى جدال حول المعتمد، يكاد يكون إيديولوجياً خالصاً، وكاريكاتورياً[٣٤] ٣. أن نتكلّم على المُعتمد، يعني أنَّ نفهم السيرورة من المركزية الثقافية، والتي هي نتيجة مباشرة من نتائج الإمبريالية والعالمية[٣٥].

سابعاً: التهجين - التوليد: مبدأ الهوية - يقول سعيد - مبدأ سكوني أساساً، يشكل لباب الفكر الثقافي خلال العهد الإمبريالي. وينبغي أن نسلّم - مثلاً - بأنَّ الهوية الأمريكية، من حيث هي مجتمع من الهجرات الاستيطانية المرْكبة على خرائب حضور أصلاني كبير القدر، هي هوية متنوعة إلى درجة يستحيل معها أن تكون شيئاً موحّداً واحدياً متجانساً. ومنظومتي هنا - يضيف سعيد - أنَّ جميع الثقافات، جزئياً، بسبب تجربة الإمبراطورية، منشبكة إحداها فى الأخريات، ليست بينها ثقافة منفردة ونقيّة محض، بل كلها مهجّنة مولّدة، متخالطة، متمايزة إلى درجة فائقة، وغير واحديّة[٣٦]. وبالتالي فإن التهجين، يولّد الغنى والثراء الثقافي!!

- هذه بعض المفاهيم المُتناثرة فى كتب سعيد، والتي حاول تكريسها، لتصبح (سعيديَّة) الطابع، إضافة طبعاً لمفاهيم: القراءة الطباقية، والهويَّة الوطنية، والعالمية، والمنفى وغيرها. وفى كل قراءاته النقدية، يكرّر سعيد موقفه ضدّ انغلاق النصّ على (أدبيّته) الخاصّة، التي روَّج لها الشكلانيّون الروس، ومن بعدهم أنصار البنيويَّة، وأنصار ما بعد الحداثة: (الأدب لا يمكن أن يُبتر عن التاريخ والمجتمع. إنَّ الاستقلال الذاتي المزعوم للأعمال الأدبية والفنيّة، يقتضي نوعاً من الفصل، يفرض فيما أرى، محدودية مضجرة، تأبى الأعمال الأدبية نفسها أن تقوم بفرضها)[٣٧].

- ونقدّم - فيما يلي - بعض الملاحظات حول منهجية إدوارد سعيد:

أولاً: يقع منهج سعيد بالضبط فى منطقة (النقد الثقافي المقارن)، وهي منطقة تلتقي مع تعريف الأمريكي هنري ريماك للأدب المقارن، من زاوية توسيع المقارنة خارج الأعمال الأدبية، وتلتقي فى الوقت نفسه مع المنهج التاريخي الفرنسي التقليدي، لكن سعيد يرفض المناهج الوصفية

الشكلانية كما يصفها، لأن هذه القراءات تتناقض مع جوهر مبدأ المقارنة الثقافية التوسيعية، التي لا تهتمّ (فقط) بجوّانية النص وتركيبه الشكلي. فالنقد الثقافي المقارن يركّز على مقارنة الثقافات ونصوصها وسردياتها المتنوعة والمختلفة، بدلاً من قراءة (الأدب المحض).

ثانياً: كلُ نصّ ثقافي أو أدبي ـ عند سعيد ـ يحمل إيديولوجيا أوْ إيديولوجيات وسياسة أو سياسات. فالعالم أولاً، ثم: النصّ، ثم الناقد. لهذا فالفصل بين الأدب والسياسة ــ عند سعيد ــ مرفوض، رغم اعترافه بالخصوصيّات العامة جداً للأدب.

ثالثاً: يشي تعريف سعيد للعالمية والإنسانية بمقارنته بمفاهيمه عن (الهويَّة)، يشي بإنسانوية طوباويَّة، لا وجود لها في الواقع العالمي وتجربة التاريخ نفسه التي يعوّل عليها سعيد في تحليلاته، فهي تكاد تكون (رغبة) عند سعيد، أكثر من كونها حقيقة في الماضي أو الحاضر. وهذه (الإنسانويّة الطوباويّة)، تتناقض مع التحليل العلماني الذي يرغبه سعيد مستقبلاً. وهذه الرغبة المستقبليّة غير موثوقة أو مؤكّدة، وهي غير مؤكّدة في الحاضر الذي عاشه سعيد حتى عام ٢٠٠٣، حيث هيمنة ثقافة التأمرُك الاستعمارية، وثقافة التأسرُل الإمبريالية الاحتلالية.

رابعاً: يمكن أن نوافق سعيد على شكلانية بلاغية وصفية في المناهج السيميائية والبنيوية والتناصيَّة والتفكيكية واللسانيَّة، وما بعد الحداثة ... الخ، لكن لا يمكن أن ننفي عنها كل الإيجابيات، خصوصاً أنها المدخل الوحيد الأول لقراءة النصوص، قبل الانطلاق إلى الخارج، بدرجات متفاوتة أوْ إهمال الخارج، وقبل التوسُّع الانفصالي باتجاه العلوم الإنسانية، كالفلسفة وعلم النفس وعلم السياسة والفكر ... الخ، بعيداً عن الأدب.

خامساً: يؤمن سعيد بالتعدّديّة، لكن التعددية في الواقع هي مجموعة هويّات متنوعة، لهذا فإن التخلّي القسري للهويَّة عن نفسها، لصالح (عالمية إنسانوية) أمر شبه مستحيل. صحيح أن سعيد أشار إلى أنّه من حق الهويّة المقموعة أن تعلن عن نفسها وتؤكّدها، لكنه رأى أن هذه هي الخطوة الأولى، إذْ عليها بعد ذلك أن تندمج في عالمية إنسانية لا حدود لها، وهذا يتناقض مع مفهوم التعددية حتى في المجتمع الأمريكي!!، فرغم أن المجتمع الأمريكي، مجتمع (لاجئين) و(مهاجرين)، يتوحّد بالانتساب للهويّة الأمريكية، فإن صلة النسب، تبقى قائمة من خلال أمرين: ١. المجتمع المؤسس على (إبادة الكنعاني الأحمر). ٢. المجتمع المؤسس على هويّات وطنية مختلفة، تتنازل تكتيكياً أحياناً عن هويتها الوطنية، لصالح الهوية الأمريكية، لكنها لا تتنازل عنها أبداً. وحتى إذا أعلنت ولاءها التام الاندماجي لصالح الهوية الأمريكية، فإنَّ الهويَّة الأمريكية نفسها، تعود إلى تذكير الهويّات الأخرى، بأنّها ليست أصلانية، رغم مفارقة أنَّ الهويَّة الأمريكية نفسها، ليست أصلانية. وطباقية سعيد نفسه (الفلسطيني الأمريكي)، خير شاهد على ذلك.

سادساً: يُمارس سعيد منهجاً حتمياً ميكانيكياً، حين يرى أن التهجين، يقود تلقائياً إلى الغنى والثراء الثقافي. وهذا بطبيعة الحال، ليس أمراً مؤكداً، فالتهجين رغم بعض إيجابياته، يمتلك مشاكله العويصة أيضاً.

٣. الأدب المقارن:

يستخدم سعيد، أسلوب البحث عن المتشابهات في النصوص، لصالح موضوعه الأثير إلى نفسه، أي تحليل الإمبريالية من خلال السرد الروائي، وأحياناً بعض الشعر. فالمركز في النص بالنسبة إليه، هو البحث عن تجلّيات الإمبريالية وأشكالها ودلالاتها، من حيث تمركزها حول معنى القوّة ومحو الآخر في النص، لكن الإضافة المهمّة التي أضافها سعيد في هذا التحليل، هي تحليل المقاومة النصيَّة، وربطها بالمحيط وتفسيرها. فالسرد الروائي أو الشعر ــ عند سعيد ــ هو ذريعة لتحليل الإمبريالية والمقاومة كموضوع. ويشاركه في هذا الاتجاه من المقارنة، عدد هام من

المفكرين والباحثين فى الاستشراق ودراسات الإمبريالية وما بعد الإمبريالية، رغم المصطلح الخادع (ما بعد). فالإمبريالية من حيث التجربة التاريخية ما تزال مستمرة. هذا الاتجاه من الزاوية الأكاديمية المحضة، أصبح - فى الواقع - يعبّر عنه (النقد الثقافي المقارن)، رغم أنَّ (سعيد) لم يستخدم هذا المصطلح، لكنه مارسه بتفوق وصبر وذكاء. وهذا الاتجاه بدأ يبتعد عن مفاهيم (الأدب المقارن) السائدة، كما فى المناهج: الفرنسية والسلافية والألمانية والأمريكية، باتجاه الثقافي، مع عدم إهمال الأدبي. فقد نشأ الأدب المقارن في القرن التاسع عشر موازياً للإمبريالية الفرنسية والأمريكية على وجه التحديد، مما جعله سبباً للدراسة عند سعيد.لهذا يكاد (النقد الثقافي المقارن) يصبح فرعاً مستقلاً من النقد، أو على الأرجح هو حقلٌ ثقافي مستقل يستعين بالفلسفة والأنثربولوجيا والتاريخ وعلم الأديان والجغرافيا وعلم الاجتماع والإبيستِمولوجيا ومعظم العلوم الإنسانية الأخرى. لقد ظلّ الأدب المقارن طيلة قرنين حائراً بين التوسُّع، باتجاه العلوم الإنسانية، وبين التضييق، باتجاه النصّ الأدبي المكتوب والمحكي، إلى أن وصل فى حالة التضييق والتوسع إلى طرفين متناقضين: (علم التناصّ) و(النقد الثقافي المقارن).

يقول سعيد: (الأدب المقارن، حقل معرفي، أصله وغايته، تجاوز الانعزالية والانغلاق والمحليّة الضيّقة، ورؤية عدد من الثقافات والآداب معاً - طباقياً. لقد كان دستور الأدب المقارن وأهدافه المبكّرة، اكتساب منظور يتجاوز أُمّة المرء، ورؤية نوع من الكليّة، بدلاً من الرقعة الدفاعية الضئيلة التي تقدّمها ثقافة المرء الخاصة، وأدبه وتاريخه الخاصّان. وإنَّها لمفارقة لاذعة، أن دراسة الأدب المقارن قد نشأت فى مرحلة ذروة الإمبريالية الأوروبية، وأنّها مرتبطة بها ارتباطاً لا مراء فيه)[٣٨].

وتحت عنوان، (ربط الإمبراطورية بالتأويل العلماني)، يقرأ سعيد، تاريخ الأدب المقارن، فيقول إنَّ التراث الرئيس لدراسات الأدب المقارن فى أوروبا والولايات المتحدة، كان منذ ما قبل الحرب العالمية الثانية بزمن طويل، وحتى أوائل ١٩٧٠، خاضعاً بقوةٍ لأسلوب من البحث يكاد يكون قد اختفى الآن (١٩٩٣). والسمة الرئيسةلهذا الأسلوب القديم - يضيف سعيد - هي أنه كان بالدرجة الأولى بحثاً، ولم يكن ما أصبحنا نسمّيه نقداً[٣٩]. ثم يُقارن سعيد بين (مقارن الأمس) و(مقارن اليوم): (إذا كان مقارن اليوم، يدرس ـــ الرومانتيكية بين ١٧٩٥ و١٨٣٠ فى فرنسا وإنجلترا وألمانيا، فإن مُقارن الأمس، قد درس مرحلة أسبق، ويفترض أنه قضى وقتاً طويلاً فى التمهُّن مع خُبراء متنوعين، فى فقه اللغة وتراث البحث فى جامعات متنوعة فى ميادين متنوعة على مدى العديد من السنوات، ويكون قد امتلك تأسيساً متيناً فى جميع أو معظم اللغات العريقة، واللغات الأوروبية الدارجة وآدابها[٤٠]. ورغم أنَّ (سعيد) هنا يهدف إلى تبرير توسيع مفهوم الأدب المقارن، باستخراج الماضي وإعلائه، فإنه يستدرك قائلاً: (إنَّ معظم المفكرين الأوروبيّين، حين احتفوا بالإنسانية أو الثقافة، كانوا يحتفون بأفكار وقيم نسبوها إلى ثقافتهم القومية الخاصة، فالاستشراق وعلم التاريخ وعلم الإنسان وعلم الاجتماع، كانت متمركزة أوروبياً حتى التطرّف)[٤١]، إلاّ أنَّ سعيد يستدرك مرّة أخرى، حين يُشير إلى أنَّ الدراسة المقارنة للأدب قادرةٌ على تقديم منظور (عبر قومي)، بل (عبر إنساني) فى دراسة الأداء الأدبي. وهكذا - وفْق سعيد ـــ فإنَّ فكرة الأدب المقارن، لم تعبّر عن الكونية، وذلك النمط من الفهم للأُسَر اللغوية الذي اكتسبه فقهاء اللغة فحسب، بل جسّدت - رمزياً أيضاً ـــ الجوّ الصافي الخالي من الأزمات لملكة تكاد تكون مثالية[٤٢].

ثم يناقش سعيد فكرة جوته: (الأدب العالمي)، فيصفها أنَّها، مُراوَحةٌ بين مفهوم (الكتب العظيمة) وتركيبة غامضة من آداب العالم كلها، وأنّها ظلّت فى فحواها أوروبية مُتمركزة. وقد ظلّ الأدب المقارن يعني الحديث عن تفاعل آداب العالم، غير أنَّ الحقل المعرفي، ظلَّ يحمل نوعاً من

التراتبيّة، تأخذ فيه أوروبا مركز الصدارة. ثم يتحدّث إدوارد سعيد عن الأدب المقارن في أمريكا، حيث كان في نشأته، يتبع النسق الأوروبي. فقد تأسست أول دائرة أمريكيّة للأدب المقارن عام ١٨٩١م في جامعة كولومبيا، كذلك تأسست فيها، أول مجلة للأدب المقارن. ثم يضيف: (لقد جمل العمل الجامعي في الأدب المقارن، معه، مفهوم أنّ أوروبا والولايات المتحدة معاً، كانتا مركز العالم، لا بفضل موقعهما السياسي وحسب، بل لأن آدابهما كانت الأكثر جدارة بالدراسة أيضاً)[٤٣]

وينتقل سعيد إلى نقطة مهمّة، وهي (تسييس) الأدب المقارن في الولايات المتحدة، فيقول: (... وأخيراً جاء سبوتنيك في أواخر عام ١٩٥٠، وحوّل دراسة اللغات الأجنبية — والأدب المقارن - إلى حقل، يؤثر على الأمن القومي تأثيراً مباشراً. وقام قانون التعليم الدفاعي القومي، بتشجيع الحقل وترويجه، مُروّجاً معه - للأسف - لتمركزية عرقيّة ولحرب باردة)[٤٤]. وقد تأسس مفهوم (الأدب الغربي) - كما ينقل سعيد عن أويرباخ — على إبراز فكرة معيّنة عن التاريخ ومسرحتها، وفي الوقت نفسه فهو يُبهم الحقيقة الجغرافية والسياسية التي تمنح تلك الفكرة، القوة.

ويصل إلى خلاصة تقول: (يمكن أن نُعاين تاريخ حقول مثل: الأدب المقارن، والدراسات الإنجليزية، والتحليل الثقافي، وعلوم الإنسان، بوصفه منتسباً إلى الإمبراطورية، بل بوصفه مُسهماً، بوجه من الكلام، في طرقها في ضمان التفوق الغربي، على الأصلانيين غير الغربيين)[٤٥]. وهكذا يقرأ سعيد الأدب المقارن من زاوية طباقية: ١. الأدب المقارن — العالمي. ٢. الأدب المقارن — الإمبريالي.

١/٣. الاستشراق:

صدر كتاب (الاستشراق) لإدوارد سعيد عام ١٩٧٨. وهنا، أثار الكتاب جدلاً واسعاً في العالم كله. ففي العالم العربي ظهرَتْ كتبٌ للردّ على إدوارد سعيد من قبل بعض رموز التيار الماركسي: (صادق جلال العظم ومهدي عامل مثلاً)، حيث قيل: إن كتاب إدوارد سعيد يقع في: (دائرة الاستشراق المُضاد للاستشراق)!. ورأى آخرون أن أهمية الكتاب تكمن في صدوره في قلب المؤسسة الإمبريالية.

- يطرح إدوارد سعيد، الافتراض التالي: (إنّ الشرق ليس حقيقةً خاملة من حقائق الطبيعة، فهو ليس مجرد وجود، كما أن الغرب نفسه، ليس مجرّد وجود)، (غير أن ظاهرة الاستشراق — تعالج، بشكل رئيس، - لا التطابق بين الاستشراق والشرق، بل الاطّراد والاتّساق الداخليين وأفكاره عن الشرق)، وقد كان الشرق: (قابلاً، لأن يُجعل - أي أن يُخضع لكونه - شرقياً)، أما الاستشراق فهو: (ليس سوى بنية من الأكاذيب أو الأساطير التي ستذهب أدراج الرياح، بل إنني أؤمن أن الاستشراق، أكثر قيمة بشكل خاص، كعلامة على القوة الأوروبية — الأطلسية - بإزاء الشرق منه كخطاب حقيقي عن الشرق)[٤٦]، كما أن الاستشراق: (ليس استيهاماً أوروبياً فارغاً حول الشرق، بل إنه لجسد مخلوق من النظرية والتطبيق، ما برح، لأجيال عديدة، موضع استثمارات مادية كبيرة)، فالمنظومة الرئيسة المكوّنة للثقافة الأوروبية - وفْقَ سعيد - هي (فكرة كون الهويّة الأوروبية متفوقة بالمقارنة مع جميع الشعوب والثقافات غير الأوروبية)[٤٧].

ويقرأ إدوارد سعيد ثلاثةَ جوانب في الواقع المعاصر، أوّلها: (التمييز بين المعرفة الخالصة والمعرفة السياسية): يقول سعيد: (إنّ الاقتصاد والسياسة وعلم الاجتماع في البيئة الجامعية الحديثة، هي علوم عقائدية وسياسية)، ذلك أن ما من أحدٍ، (ابتكر طريقةً لفصل الباحث عن ظروف الحياة)[٤٨]. ويُشير سعيد إلى طريقة التمويه الأكاديمي، حين يدّعي البعض أنّ المعرفة في جوهرها - لا سياسية!!. فقد دأب البعض على استخدام صفة (السياسي)، كمُلصقة لتجريح أي

عمل، لكنّه يؤكد أنَّ الاستشراق: (ليس مجرّد موضوع أو ميدان سياسي، ينعكس بصورة سلبية في الثقافة، والبحث، والمؤسسات، كما أنه ليس مجموعة كبيرة ومنتشرة من النصوص حول الشرق، كما أنه ليس ممثلاً لمؤامرة إمبريالية. بل هو ـ توزيع للوعي الجغرا سي إلى نصوص جمالية وبحثية واقتصادية، واجتماعية، وتاريخية، وفقه لغوية، وهو إحكامٌ لسلسلة كاملة من المصالح التي لا يقوم الاستشراق بخلقها فقط، بل بالمحافظة عليها أيضاً، بوسائل: الاكتشاف البحثي، والاستبناء فقه اللغوي، والتحليل النفسي، والوصف الطبيعي والاجتماعي. وهو إرادة، بدلاً من كونه تعبيراً عن إرادة)[49]. ويخلُص سعيد إلى القول: (الاستشراق، حقيقة ثقافيَّة وسياسية)[50].

أمَّا الجانب الآخر الذي تكلَّم عنه سعيد فهو (المسألة المنهجية): ـ (لقد بدا لي من الحمق، أن أحاول إنجاز تاريخ من السرد الموسوعي للاستشراق)[51]، لهذا وضع سعيد خطوطاً عريضة، لما له طبيعة الترتيب الفكري، لأنه ضدّ الترتيب الزمني، واختار التجربة البريطانية والفرنسية والأمريكية، باعتبارهما يشكّلان مجالاً واحداً، لتكون نقطة انطلاق. أما الجانب الثالث فهو بعنوان (البعد الشخصي)، حيث يقول سعيد إنه ولد ونشأ في مستعمرتين بريطانيتين هما: فلسطين ومصر، وعاش في الولايات المتحدة. وتكوّن فيهما كشرقي، مما دفعه إلى الاحتفاظ بوعي نقدي، حين اكتشف أنَّ الفلسطيني، غير موجود سياسياً في الولايات المتحدة. ويختتم سعيد تمهيده المنهجي للاستشراق بقوله: (كثيراً ما يُفترض أنَّ الأدب والثقافة، بريئان سياسياً وتاريخياً، ولكن الأمر بدا لي بصورة مُطَّردة ـ مغايراً لذلك)[52].

ثم يناقش سعيد، (مجالات الاستشراق) بالتعرُّف على الشرق، في كتابات المستشرقين (بلفور، كرومر، كسينجر، رينان، جليدن): ـ (ومنذ الآن يظهر الشرقيون والعرب، سُذَّجا، غافلين، محرومين من الحيوية والقدرة على المبادرة، مجبولين على حب: الإطراء الباذخ، والدسيسة، والدهاء، والقسوة على الحيوانات، والشرقيون عريقون في الكذب، وهم كسالى وسيئو الظن، وهم في كل شيء على طرف نقيض من العرق الأنجلو ـ ساكسوني، في وضوحه، ومباشرته، ونبله)[53]. وهكذا عمّق الاستشراق التمييز بين (الفوقية الغربية) و(الدونية الشرقية). وأُخضع الاستشراق للإمبريالية، والوضعية المنطقية، والطوباوية، والتاريخانية، والداروينيَّة، والعرقيّة، والفرويدية، والماركسية، والإشبنجلريَّة. أمَّا النقطة الثانية في مجالات الاستشراق، فهي: (الجغرافيا التخيلية وتمثيلاتها: شرقَنَةُ الشرق): ـ يؤرّخ سعيد لبدايات وجود الاستشراق الرسمي، بصدور قرار مجمع فيينا الكنسي عام ١٣١٢ م، بتأسيس عدد من كراسي الأستاذية في: العربية واليونانية والعبرية والسريانية ـ في جامعات: باريس، أكسفورد، بولونيا، أفنيون، وسلامنكا. ثم اهتمام عدد من المثقفين بالشرق: فكتور هوجو (الشرقيون)، وجوته (الديوان الغربي الشرقي)، ريتشارد بيرتُون، إدوارد لين، فردرك شليجل. وكانت باريس عاصمة الاستشراق في القرن التاسع عشر. وقد انعكس (الخوف من الإسلام) في الدراسات الاستشراقية، وأطلق على الإسلام صفة (المحمديَّة!!). فالإسلام ـ بالنسبة للاستشراق ـ لم يكن أكثر من صورة تحريفية ضالّة للمسيحية. وظهرت ترجمة القرآن لأنطوان جالان عام ١٧٣٤. ويشرح سعيد كيف أنّ دانتي في (الكوميديا الإلهية) شوّه: النبيّ محمد، والإمام علي، كذلك: صلاح الدين وابن رشد وابن سينا، لأنهم لم يكونوا مسيحيين!!. فالاستشراق ـ يضيف سعيد ـ (شكلٌ من أشكال العُصاب التوهمي (البارانويا)، ومعرفة من نمط آخر مختلف عن المعرفة التاريخية العادية)[54]، ويناقش سعيد، دور الاستشراق في الهند ومصر من خلال قراءة حملة نابليون على مصر، وكيف مهّد الاستشراق للحملة، وكيف رافقها، وكيف سجّلها في كتاب: (وصف مصر)، الذي طبع في ثلاثة وعشرين مجلداً ضخماً بين ١٨٠٩ و١٨٢٨. وقد أنجبتْ حملةُ نابليون، سلسلةً من النصوص الاستشراقية:

شاتوبريان (الرحلة ...)، ولامارتين (رحلة في الشرق)، وفلوبير (صلامبو)، وضمن الخط نفسه من التراث: إدوارد لين، (مسالك المصريين المحدثين وعاداتهم)، وريتشارد بيرتُون (مسرد شخصي لرحلة حجّ إلى المدينة ومكّة). كما يتعرّض سعيد لقضية تدشين قناة السويس عام ١٨٦٩م، والأدباء والرحالة الذين ساهموا في بناء الخطاب الاستشراقي: جوته، هوجو، لامرتين، شاتوبريان، كينجليك، نرفال، فلوبير، لين، سكوت، بايرون، فينيه، دزرائيلي، جورج إليوت، جوتييه، داوتي، باريه، لوتي، تي.إي. لورنس، فوستر ... وغيرهم. وقد نظر المستشرقون: رينان، جولدتسيهر، ماكدونالد، جرونباوم، جب، برنارد لويس...وغيرهم، إلى الإسلام، كتركيب ثقافي موحد، وأنّه - حسب هولت - يمكن أن يدرس الإسلام، بمعزل عن الشروط الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للشعوب الإسلامية. وبمعنى ما، فإن قصور الاستشراق ومحدوديته هما — يقول سعيد: (نتيجة طبيعية لتجاهل ثقافة أخرى أو شعب آخر، أو إقليم جغرافي آخر، وتحويلها إلى جوهر خالص، وتعريتها من إنسانيتها)(٥٥). لكن هذا الشرق العائم - يضيف سعيد - (سيُحدّد بصرامة مع حلول الاستشراق الجامعي)(٥٦). ثم يقرأ سعيد علم الإنسان العقلاني لدى المستشرق — سلفستر دوساسي، والمختبر فقه اللغوي، عند المستشرق — آرنست رينان، حيث يرى سعيد أن عمل ساسي، عمل تصنيفي وتنقيحي، كما في : المقتطفات العربية ومبادئ النحو العام، ورسائل في العروض العربي ... وغيرها. وقد استخدمت مختارات ساسي في أوروبا على نطاق واسع لعدة أجيال، لكنها - كما يقول سعيد - (تخفي وتحجب الرقابة التي مارسها المستشرقون على الشرق. وهي تجسّد شيئاً من طبيعية مشرقية أو من حتمية نمطية). أما رينان، فله (التاريخ العام والنظام المقارن للغات الساميّة). ويتساءل سعيد إذا ما كانت استقلالية رينان، ضمن الثقافة هي: (الحريّة التي أمل رينان أن يخلقها، علم استشراقه فقه اللغوي، أو إذا كانت، من منطلق المؤرخ النقدي للاستشراق، قد خلقت وشائج معقّدة بين الاستشراق وموضوعه الإنساني المزعوم، وشائج كانت في نهاية المطاف - مبنيّة على القوة، لا على الموضوعية المتجرّدة بحق! !)(٥٧). ويناقش سعيد أفكار ماركس عن الهند: (فقد كان استخدام الشرق الجمعي، وسيلة إيضاح للنظرية، بالنسبة إليه، أكثر سهولة من استخدام هويّات وجودية بشرية، وقد أذعن ماركس لفن الاستشراق)(٥٨). ثم يعرض عرضاً نقدياً لأفكار إدوارد لين في (مسرد لمسالك المصريين المعاصرين وعاداتهم — ١٨٣٦). ويستعرض رحلات الحجّ والحجّاج البريطانيين والفرنسيين إلى الشرق: (شاتوبريان، لامارتين، نرفال، فلوبير). وفي فصل أخير، يقرأ سعيد (الاستشراق الآن): الاستشراق — يقول — هو نظام التمثيلات، مؤطر بطقم كامل من القوى التي قادت الشرق إلى مجال المعرفة الغربية، والوعي الغربي، وفي مرحلة تالية: الإمبراطورية الغربية)(٥٩)، ويضيف: (قُدِّر أنَّ حوالي ستين ألف كتاب تتعلق بالشرق الأدنى، صدرت في الغرب، في الفترة ما بين ١٨٠٠م و ١٩٥٠)(٦٠). ومنذ أوائل القرن العشرين، اعتمد الاستشراق على السلطة المرجعية الامتيازية للروّاد من الباحثين والرحّالة والشعراء، (الذين كانت رؤياهم التراكمية قد خلقت شرقاً جوهرانياً، وكان المظهر المذهبي، أو التسبيحي - لمثل هذا الشرق، هو ما أسميه هنا - الاستشراق الكامن)(٦١). وهنا يقرأ سعيد: كيبلنج، وليم سميث، لورانس (أعمدة الحكمة السبعة)، جب، ماسينيون ... وغيرهم. أما الفصل الأخير من الباب الثالث، وهو بعنوان: (المرحلة الأخيرة)، فيتحدّث فيه سعيد عن: ١. الصورة الشعبية وتمثيلات العلوم الاجتماعية. ٢. سياسة العلاقات الثقافية. ويتخذ هذا الفصل، طابعاً صحفياً، يختتمه سعيد بالقول: (في اعتقادي، أنَّ الظروف التي تجعل الاستشراق، نمطاً مقنعاً باستمرار، سوف تستمر بإلحاح. وثمّة توقع عقلاني لديَّ شخصياً بأنه ليس حتمياً أن يظلَّ الاستشراق كما هو، دون تحدٍ - فكرياً وعقائدياً وسياسياً. كما أن الباحثين في فروع الاستشراق، قادرون تماماً على تحرير أنفسهم من العقائدية القديمة)(٦٢).

- **وفيما يلي بعض الملاحظات السريعة حول كتاب الاستشراق:**

أولاً: عالج سعيد رُكاماً هائلاً من النصوص الاستشراقية، المستشهد بها، لكنه أوقع القارئ في التشتُت، بسبب الاستطرادات الكثيرة والتكرار، باستثناء التمهيد النظري المتماسك في بداية الكتاب. وهناك تسرُّع في الفصل الأخير (المرحلة الأخيرة)، يجعله قريباً من اللغة الصحفية.

ثانياً: باستثناء إشارات سريعة، لم يدرس سعيد دور الاستشراق في خلق وتطوير الدراسات التوراتية، ربّما لأنه ناقد علماني، أوْ أنه لم يكن يرغب في قراءة مثل ذلك الركام، حتى لا يقع في ما يمكن أن نسمّيه: (مصيدة الجدل مع التوراة).

ثالثاً: إذا كان ماركس قد وقع تحت تأثير الاستشراق، فإنَّ (سعيد) وقع تحت تأثير ثقافة الحرب الباردة، حين أوحى أن الاستشراق في روسيا وأوروبا الشرقية، يتطابق مع جملة ماركس التي اقتنصها سعيد وصاغ حولها تأطيراً نظرياً، ربّما كان مبالغاً فيه، وهناك فارق طبعاً بين ماركس وبين الاستشراق الروسي.

٢/٣. الثقافة والإمبريالية:

ينطلق سعيد من قول إليوت: (إنَّ التراث، يتضمن في المقام الأول، الحسّ التاريخي، ويتضمن الحس التاريخي إدراكاً حسيًّا لماضوية الماضي وحضوره أيضاً)[٦٣]، ليقول: إنّ الكيفية التي بها نصوغ الماضي أو نمثله، تصوغ فهمنا للحاضر ووجهات النظر فيه. لهذا يطرح سعيد الإشكالية: (أؤمن بالدور الامتيازي للثقافة في التجربة الإمبريالية الحديثة)[٦٤]. ولكي يقنعنا، ينقل الأرقام التالية: (في عام ١٨٠٠م، ادّعت الدول الغربية لنفسها، حق ملكية ٥٥٪ من سطح الكرة الأرضية، لكنها ملكت فعلاً ٣٣٪ منها. وبحلول عام ١٨٧٨م، ارتفع نصيبها إلى ٦٧٪. ومع حلول عام ١٩١٤، استولت أوروبا على ٨٥٪ من الكرة الأرضية، كمستعمرات ومحميّات وتابعيّات، وأقطار خاضعة، وكومنولثات. ولم يكن هناك طقم مترابط من المستعمرات في التاريخ، قد بلغ هذا الحجم من قبل)[٦٥]. ويستشهد سعيد بفكرة برنال، حول الجذور الشرقية المصرية والسامية للحضارة اليونانية، وفي القرن التاسع عشر، أُعيد تصميم هذه الحضارة لتكون حضارة آريّة، وتمّ تطهيرها من جذورها. ويعود سعيد إلى موضوعه المحبّب: (جوزيف كونراد في روايته، قلب الظلام)، حيث يرى أن الشكل السردي عند كونراد، يُشتق من منظومتين في عالم ما بعد الاستعمار الذي تلا عالمه: الأولى: تتيح للمشروع الإمبريالي القديم، المجال الكامل، ليُمسرح نفسه بالصورة التقليدية، أي ليصوغ العالم، كما رأته الإمبريالية. أما المنظومة الثانية: فهي منظومة محلية مرتبطة بزمانٍ ومكان محدّدين، لا هي صحيحة، دونما شرط، ولا هي مؤكدة، دونما قيد. فكونراد لا يقدم بديلاً متخيلاً، متحققاً تحققاً تاماً للإمبريالية، (فالأصلانيون الذين كُتب عنهم في إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية، كانوا عاجزين عن الاستقلال)[٦٦]. لكن الإمبريالية، ولَّدت تيار المقاومة في المستعمرات السابقة التي كانت صامتة. ويُسمّي سعيد بعض رموز هذه المقاومة من وجهة نظره: سلمان رشدي، ديريك والكوت، إيمي سيزير، تشنوا أتشيبي، بابلو نيرودا، براين فريل. ولم يعد ممكناً قراءة جين أوستن، دون قراءة فانون وكابرال. ويرى سعيد أنه ينبغي أن يشرع العمل النظري في صياغة العلاقات بين الإمبريالية والثقافة، كما ينبغي أن تظل نصب أعيننا، امتيازات الحاضر، كعلامات طريق ومناسق لدراسة الماضي، بمنظور عَلْماني. وتحت عنوان (السرد الروائي والفضاء الاجتماعي) يقرر سعيد أنَّ الرواية البريطانية، هي الأكثر اهتماماً بحقائق الإمبراطورية، وهو يقرأ روايات مثل: روضة مانسفيلد لجين أوستن، ورواية معرض الخيلاء لثاكري، ورواية: هَلُمَّ غرباً لتشارلس كينجزلي، ورواية توقعات عظيمة لديكنز، ورواية تانكرد لدزرائيلي، ورواية دانييل دورونده لجورج إليوت، ورواية صورة سيّدة لهنري جيمس. أمّا فرنسا،

فيرى سعيد أن إمبراطوريتها، (لم تكتسب درجة مماثلة من رسوخ الهوية والحضور في الثقافة الفرنسية)[٦٧]. ويشير سعيد إلى النقاد الذين اهتموا بعلاقة الثقافة والإمبريالية في دراساتهم، مثل: مارتن جرين، مولي ماهود، جون ماكلور، وبشكل خاص: باترك برانتلنجر. غير أن هؤلاء النقاد، وصفيون سرديون، مختلفون عن الحفنة القليلة من الإسهامات النظرية والعقائدية، وبينها مؤلفات: جون راسكن: أساطير الإمبريالية، جوردون لويس: الرقّ والإمبريالية والعبودية، كيرنان: الماركسية والإمبريالية - وأرباب الجنس البشري ... جميع هذه المؤلفات - يقول سعيد — تشير إلى مركزية الفكر الإمبريالي في الثقافة الغربية الحديثة. ويستغرب سعيد، عدم تعرّض رايموند وليامز للإمبريالية في كتابه: (الثقافة والمجتمع). ويتابع أنَّ تعزيز الرواية للسلطة، يبرز معيارياً وسيّداً معاً في مجرى تطور السردية. هناك سلطة المؤلف وسلطة السارد وسلطة المجتمع. ويناقش سعيد روايات جين أوستن في علاقاتها مع الإمبراطورية، خصوصاً: روضة مانسفيلد، كذلك يناقش رواية (كيم) لرُديارد كبلنج، وأوبرا عايدة لفيردى. ويصف سعيد دراسات (الثقافة والإمبريالية) بما يلي:

١. ليس ثمّة اختلاف على التمييز الأساسي الوجودي بين الغرب وبقية العالم، فالحدود مطلقة، مع نكران التعاصر في الزمن، وانقطاع جذري على صعيد الفضاء الإنساني.

٢. مع نشوء علم الأعراق الوصفي في اللسانيات والنظرية العرقية، والتصنيف التاريخي - ثمة ترميز وتقنين للفوارق.

٣. إنَّ السيطرة الغربية الفاعلة على العالم غير الغربي، هي سيطرة كونية في مداها بشكل ملائم. وثمة تلاق بين المدى الجغرافي، تجعله القوة ممكنا، وبين الإنشاءات الثقافية المُكَوِنة.

٤. إنَّ السيطرة، ليست خاملة، بل هي تفعم الثقافات الحواضرية بطرق عديدة، في المجال الإمبريالي نفسه، ولم تبدأ إلاّ الآن، دراسة تأثيرها.

٥. كان لوجهات النظر الإمبريالية مدى واسع وسلطة، لكن كانت لها أيضاً، قوة إبداعية عظيمة، مثل المقدرة على اختراع التراث، وإنتاج صور فكرية وجمالية مستقلة[٦٨].

- ثم يقرأ سعيد: (كامو والتجربة الاستعمارية الفرنسية)، فقد ولد ألبير كامو، قرب مدينة عنّابة الجزائرية عام ١٩١٣، في أرض صادرها الاحتلال الفرنسي من الأصلانيين الجزائريين، وهو المؤلف الوحيد في الجزائر الفرنسية - يقول سعيد - الذي يمكن أن يعتبر بتسويغ تام، مؤلفاً ذا مقام عالمي: (وكان كامو، روائياً، أُسقطت من أعماله، حقائق الواقع الإمبريالي. وكامو على قدر بالغ من الأهمية في سياق الاضطراب الاستعماري البشع، الناتج من مخاض تفكيك الاستعمار الذي مرّت به فرنسا في القرن العشرين. وينبغي أن نتذكر وصف رولان بارت لأسلوب كامو، حيث وصفه بأنه: كتابة بيضاء)[٦٩]. ويقرأ سعيد، روايات كامو: الغريب ١٩٤٢، والطاعون ١٩٧٤، وقصصه: المنفى والملكوت ١٩٧٥، ليقول: إنه أخفى أموراً عن الجزائر في كتاباته الاختلافية، وأنه كان أمام ألبير كامو، البديل الأصعب، وهو محاكمة احتلال فرنسا، لكنه لم يفعل.

- ثم ينتقل سعيد إلى فصل بعنوان (المقاومة والمعارضة)، ليقول: (ينبغي أن نأخذ بالاعتبار، التفاوت اللجوج المستمر في القوة بين الغرب وغير الغرب، إذا أردنا أن نفهم فهماً دقيقاً أشكالاً ثقافية، كالرواية، والخطاب العرقي الوصفي، والتاريخي، وبعض أنماط الشعر والمغناة، حيث تتفاوت الإلماعات إلى هذا التفاوت، وتكثر البنى القائمة عليه)[٧٠] فالإمبريالية في مرحلتها المنتصرة - يضيف سعيد - لم توافق إلاّ على خطاب صيغ من داخلها. أما — ما بعد الإمبريالية — اليوم، فهي لا تسمح بشكل رئيس إلاّ لخطاب ثقافي من الريبة والشك من طرف البشر الذين كانوا مستعمرين سابقاً.

- ثم يناقش سعيد: (موضوعات ثقافة المقاومة): جرت عملية إعادة اكتشاف ما كان قد تمّ قمعه في ماضي الأصلانيين من قبل عمليات الإمبريالية، وإطلاقه من الأسر، فقد استخدم فرانز فانون جدلية الذات والموضوع الماركسية في كتابه (المعذّبون في الأرض)، ليشرح الصراع بين المستعمِر والمستعمَر. وفي كتاب فيليب كيرتن (صورة إفريقيا)، تمت استعادة أشكال أسّستها ثقافة الإمبراطورية من قبل، فكما أن الأوروبيين رأوا إفريقيا، (مكاناً فارغاً، حين اغتصبوها)، كذلك وجد الأفارقة المفككون للاستعمار، ضرورة أنْ (يتخيّلوا إفريقيا من جديد، مُعرّاة من ماضيها الإمبريالي). وهنا يقرأ سعيد، رواية (النهر المابين) لنغوغي واثيونغو، التي تعيد كتابة ـ قلب الظلام لكونراد، ويظهر نسق جديد، كان مقموعاً في ـ قلب الظلام، يولّد منه نغوغي أسطوريات جديدة، يوحي مسارها النهائي، بالعودة إلى إفريقيا الإفريقية. كما يقرأ سعيد، رواية الطيّب صالح: (موسم الهجرة إلى الشمال)، فيرى أنها تقلب أسلوب كونراد السردي البريطاني القائم على المتكلم المفرد، وتقلب الأبطال الأوروبيين، أولاً: عن طريق استخدام اللغة العربية، وثانياً: في كون رواية صالح، تدور حول رحلة إلى الشمال، لسوداني يذهب إلى أوروبا، وثالثاً: لأن الراوي يتحدث عن قرية سودانية. هكذا تُقلب رحلة إلى قلب الظلام، إلى هجرة مقدسة من الريف السوداني، الرازح تحت الاستعمار، إلى قلب أوروبا. ويرى سعيد أن جوهر (عاصفة ـ إيمي سيزير): لبس الكره، وإنّما منازعة وُدّية مع شكسبير على حق تمثيل المنطقة الكاريبيّة. ويشرح سعيد ثلاثة مواضيع في المقاومة الثقافية المفككة للاستعمار، نلخّصها بما يلي:

١. الإصرار على الحق في رؤية تاريخ متكامل للمجتمع، وبصورة متناسقة.

٢. فكرة أنّ المقاومة بعيدة كل البعد عن أن تكون مجرد ردّ فعل على الإمبريالية، فهي نهج بديل في تصوّر التاريخ البشري.

٣. ثمّة نفورٌ ملحوظ من القومية الانفصالية، نحو وجهة نظر أكثر شمولاً وتكاملاً مع المجتمع الإنساني والتحرر الإنساني.(٧١)

- ويقرأ سعيد، الشاعر وليم بتلر ييتس في علاقته بفكفكة الاستعمار، فهو ـ من وجهة نظر سعيد ـ شاعر قومي عظيم، يُفصح إبّان مرحلة من المقاومة ضدّ الإمبريالية عن التجارب، والتطلعات، والرؤيا المرمّمة الإحيائية لشعب يعاني من وطأة سيطرة قوّةٍ من خارج سواحله، وأنَّ ييتس، شاعر ينتمي إلى تراث لا يُعتبر عادةً تراثه، لأنه تراث العالم الاستعماري الذي تحكمه الإمبريالية الأوروبية. ويقول سعيد: كانت إحدى المهمّات الأولى لثقافة المقاومة، هي استعادة الأرض، وإعادة تسميتها، وإعادة سُكناها. وترافق مع ذلك، طقم كامل من التأكيدات، والاسترجاعات، والتعريفات الإضافية. لهذا عبّر ييتس مع الكتاب الكاريبيين وبعض الأفارقة، عن مأزق تقاسم لغة مع سيّد استعماري مطلق. وينتمي ييتس، كما يقول سعيد، إلى حركة السيطرة البروتستانتيّة، التي كانت ولاءاتُها الإيرلنديّة، مُشوشّة. ورغم أن ييتس انزلق عام ١٩٢٠م، إلى التصوف ورفض السياسة ومُناصرة الفاشية السلطوية، فإن الناقد لا يستطيع أن يُغيّر رأيه ـ يضيف سعيد ـ في ييتس، كشاعر من شعراء فكفكة الاستعمار. ويقارن سعيد بين ييتس وإيمي سيزير وبابلو نيرودا، من زاوية فكفكة الاستعمار ثقافياً وأدبياً وشعريّاً.

- وتحت عنوان، (التحرر من السيطرة في المستقبل)، يكتب سعيد أنه، رغم فكفكة الاستعمار، فإنّ بعض البلدان (الجزائر والهند مثلاً)، ما تزال على صلة بالمستعمر السابق، كذلك فإنّه بعد نهاية الحرب الباردة وانتصار الولايات المتحدة، نشعر بأن طقماً جديداً من خطوط القوة، سوف تشكل العالم. ويقول سعيد أيضاً إنَّ الأدب المنشقّ، كان دائماً له قدرة على البقاء في الولايات المتحدة، جنباً إلى جنب مع الفضاء الحكومي المكرّس، ويمكن وصف هذا الأدب، بأنه ضدّي معارض للأداء العام والتهجير في مرحلة ما بعد الإمبريالية. ويختتم بخلاصة لافتة: (لقد

عزّزت الإمبريالية خليط الثقافات والهويات على مستوى كوني. غير أن أسوأ هباتها وأكثرها اتساماً بالمفارقة الضديّة، هي أنها حملت الناس على الاعتقاد بأنّهم بيضٌ، أو سود، أو غربيّون، أو شرقيّون ... فقط. وليس بوسع أحد أن ينكر الاستمرارية الملحّة للتراثات العريقة واللغات القومية، لكن الخوف، يأتي من الإلحاح على انفصاليتها وتمايزها. إنه لأعظم نفعاً أن نفكر بمحسوسية وتعاطف، طباقياً، بالآخرين، من أن نفكر بأنفسنا فقط. وعلينا أن لا نكرّر باستمرار أن ثقافتنا وبلادنا هي الأولى، أو أنها ليست الأولى.)(٧٢).

٣/٣. العالم والنص والناقد:

يُصنّف سعيد الممارسة النقدية (فى أوائل الثمانينات) بأنّها تتخذ أربعة أشكال رئيسة:

١. النقد العملي: مراجعة الكتب فى المجلات والصحافة الأدبية.

٢. التأريخ الأدبي الأكاديمي: أي القادم إلينا من الاختصاصات التي كانت قائمة فى القرن التاسع عشر، كدراسة الأدب الكلاسيكي، والفيلولوجيا، وتاريخ الحضارة.

٣. التقويم والتأويل من زاوية أدبية: على الرغم من أن هذا الشكل فى الأساس، أكاديمي، فإنه ليس مقتصراً على المحترفين وعلى أولئك الكتّاب الذين يبرزون من حين إلى آخر. فالتقويم هو الشيء الذي يعلّمه ويمارسه أساتذة الأدب في الجامعة، ليصل إلى ملايين الناس.

٤. النظرية الأدبية: مضمار جديد نسبياً: فأُناسٌ مثل؛ والتر بنيامين، ولوكاش، قاما بعملهما فى باكورات سنوات القرن العشرين، لكن النظرية الأدبية، لم تبلغ مرحلة النضج إلاّ فى عقد السبعينات، على الرغم من الدراسات الرياديّة التي أنجزها ـ كينيت بيرك قبل الحرب الثانية بزمن طويل، وقد نضجت فى السبعينات بتأثير النماذج الأوروبية، (البنيوية، وعلم الدلالة، والتفكيكية)(٧٣). لكن إدوارد سعيد، انطلاقاً من الوعي النقدي، يصف موقفه النقدي، أنّه، محاولة لتجاوز الأشكال الأربعة. وينتقد سعيد: (التخصص، والثقافة الرسمية، والاحترافية النقدية)، فالخبرة ـ كما يقول ـ (كانت بالنسبة لطبقة أهل الفكر، خدمةً تُسدى، لا بل تُباع للسلطة المركزية فى المجتمع بشكل عادي. وهذه هي خيانة الكَتَبة المأمورين، التي تحدث عنها جوليان بيندا فى العشرينات. فالخبرة فى الشؤون الدولية، على سبيل المثال، تعني بالنسبة لهم، إضفاء الشرعية على السياسة الخارجية)(٧٤) والنظرية الأدبية الأمريكية، انكفأت فى أواخر السبعينات، عبر التخصص، ودخلت فى : (تيه النصيَّة)، كما يرى سعيد، حيث عزلت النصيَّة غالباً عن الظروف والأحداث والحواس الجسدية التي جعلت من النظرية الأدبية شيئاً ممكناً. فالنصوص بالنسبة لسعيد هي: (نصوص دنيوية (علمانية)، وهي أحداث إلى حد ما، وهي جزء من العالم الاجتماعي والحياة البشرية، وجزء من اللحظات التاريخية)(٧٥). لهذا، فإن سعيد يتبنّى (النقد المقاوم): (إنّ النقد، فى شكّه بالمفاهيم التجميعيّة، وبسخطه على الأمور المجسّدة، ونفوره من النقابات والمصالح الخاصة والإقطاعات ذوات الصيغة الإمبريالية، ومن تعويد الفكر على السير على الصراط المستقيم. وحين يكون النقد مشجعاً للحياة، ومعارضاً، بحكم تكوينه، لأي شكل من أشكال الطغيان والهيمنة والظلم، يكون أقرب ما يكون إلى نفسه)(٧٦). والنصُّ المقروء، بالنسبة لسعيد، هو (بنية وحدث)، والبنية تعبّر عن مجموعة أنساق ومنظومات:

١. النص، ما إن يصبح أكثر من نسخة واحدة ـ يقول سعيد ـ حتى يصبح عمل الكاتب فى قلب العالم، وخارج إطار تحكم الكاتب به(٧٧).

٢. النص والواقع الظرفي، أوْ ـ يقول سعيد ـ ما سوف أدعوه بالدنيوية، يلعبان لعبة الكراسي الموسيقية(٧٨). فالنصوص موجودة بالفعل فى الواقع، لأن النصوص موجودة فى الدنيا، كما يقول.

٣. يقول سعيد: لقد قيل عن أوسكار وايلد، بلسان أحد معاصريه، إنّ كل ما كان يتحدث به، كان يبدو، وكأنه مُغلّف ضمن علامتي استشهاد. وبما أنّ وايلد، كان على الدوام مستعداً

لإطلاق التعليقات الجديرة بالاستشهاد، فقد ملأ مخطوطاته بالأقوال المأثورة، فالمقصود هو العودة إلى جذور وايلد نفسه(٧٩).

٤. إنّ كل نص كتبه كونراد - يقول سعيد - يقدم نفسه على أنه لمّا يَنْتهِ بعدُ، وأنه لا يزال قيد التداول(٨٠).

٥. في سُلالة النصوص، هناك نصّ أول، نصّ مقدس، إنجيلي، يدنو منه القراء على الدوام، مبتهلين، متضرعين، أو مُتلقّنين عديدين في كورس مقدس، مُعزّزين النص المركزي المؤسس. ويستلهم الأدب الغربي برمّته منه، مركزيته وقوته وأسبقيته الطاغية(٨١).

٦. الدراسة والتعليق والتفسير وشرح النص وتاريخ الأفكار والتحليلات البلاغية أو شبه المنطقية، كلها أنماط من أنماط الاهتمام بالأمر النصّي، وهي في متناول اليد، كما يقول سعيد، وهو يركز على (المقالة) بصفتها الشكل التقليدي الذي عبّر فيه النقد عن نفسه، فيرى أن الجانب الإشكالي في المقالة، هو (مكانها)، فالمكان يتضمن العلاقات وصلات القرابة، التي يقيمها النقاد مع النصوص والجماهير، إضافة لاحتلال المكان الدينامي الذي يحتله نصُّ الناقد نفسه، بالشكل الذي ينتجه فيه. فأول نمط من أنماط القرابة - يقول سعيد — هو صلة المقالة بالنص أو بالمناسبة التي يحاول أن يقترب منها. أما النمط الثاني فهو مقصد المقالة في محاولتها الاقتراب. أما النمط الثالث من أنماط التقرُّب، فهو يهمّ المقالة، كحيّز تحدث فيه أنواع معينة من الأحداث(٨٢).

٧. النقد مُقيّدٌ - أساساً - تقييداً قاطعاً بثانوية دوره، بسوء حظّه زمنياً، من جرّاء مجيئه بعد النصوص والمناسبات.(٨٣) ويستشهد سعيد بقول أوسكار وايلد عن المقالة النقدية ودورها في البدء بخلق القيم التي بموجبها يتعرض الفن للمحاكمة، لكن الناقد - يضيف سعيد - مسؤول إلى حدّ ما عن تفصيح تلك الأصوات المكبوتة أو الخرساء من جرّاء نصيَّة النصوص. والأكثر أهمية، هو أن النقد العلماني (الدنيوي)، يقاوم التمركز الأحادي الجانب، المتعاون مع التشرنق العرقي، المغطى بقناع السُلطان الخاص(٨٤).

- يقرأ إدوارد سعيد بعد ذلك: (سويفت: الفوضوي الرجعي) الذي ترك ثلاثة عشر مجلداً من النثر، وثلاثة مجلّدات من الشعر، وسبعة مجلّدات من المراسلات، ويرى سعيد أنَّ (هويّة سويفت)، الحقيقية بقيت محجوبة جداً، حيث يمكن وصف عمله بأنه: المواجهة الدرامية الهائلة بين فوضى المقاومة للصفحة المكتوبة وبين الالتزام الرجعي بطراز الصفحة، فالتوتر بين كاتب بأمّ عينه، كوجود ممنوع من الاختزال، وبين مؤسسات الأدب الرجعية، هو توتر ضمني بالطبع، يقضي الواجب - يقول سعيد - أنْ يأخذه الناقد بحسبانه على الدوام، لأن هذا التوتر يكون عادة موضع استغلال من قبل المناهج النقدية. ثم يقرأ سعيد: رحلات جليفر ١٧٢٦، موت الملكة ١٧١٤، حكاية حوض، فمعظم كتابات سويفت - يضيف - كانت آنيّة بالتحديد: لقد كان الحافز عليها، مناسبة خاصة، وهو مؤثر جداً في أشعار: ييتس، أو روايات جويس، أو أعمال بيكيت. والأدب الحديث - بالنسبة لسويفت - كان يعني: إزاحة الأدب القديم، وحلول الحديث محلّه، رغم ذلك فقد كان محافظاً في مواقفه. ويطبّق سعيد مفهوم سويفت (الفوضوي) على قصائده: فالأشعار تُسلم سويفت للتاريخ في نهاية القصيدة. وسويفت، في النهاية، بالنسبة لسعيد هو: (الخراب والسلطة في آن واحد معاً. شطرٌ منه هنا، وشطر منه هناك)(٨٥). ويرى سعيد أنَّ مهمّة الناقد، (تكمن في تسليط الضوء على التباين بين التناقضات المحبوكة في الوجود الشكلي للنص، وتعرية تلك التناقضات أو تفكيكها)(٨٦).

- أمّا (كونراد: ساردُ الحكايات)، فيرى سعيد أنّ الشيء الذي اكتشفه كونراد، هو أنَّ: (الهوّة بين ما تقوله الكلمات وبين ما تعنيه تلك الكلمات، تنحو منحى التوسع، لا التضييق)(٨٧) ويواصل سعيد بأنَّ أصل الروايات، يكمن في حضور الناس حضوراً سمعياً وبصرياً. وينطبق هذا

القول على حالة كونراد بموضوعاته الوهمية أو الغامضة، وأنَّ بإمكاننا تصور روايات كونراد بشكل تجريدي، وكأنها تُبادل المواضع بين الحضور والغياب في اللغة، لكن المنظور عند كونراد، يعلو على ما عداه. ففي رواياته: (لورد جيم، نوسترومو، قلب الظلام، تحت عيون غريبة، العميل السرّي)، يوظف اللغة، وكأن المقصود بهذه الأحابيل، حدوث الرؤية الفعلية، لكي تنتفي، من ثم، ضرورة وجود اللغة(٨٨).

ـ يرى سعيد في مقالته (الأصالة) أن الأصالة شيءٌ جدير بالبحث العميق. فالأصالة يُمكن أن تكون اسماً لاستبدال خبرة بأخرى، استبدالاً لا نهاية له. وهكذا ـ يضيف ـ يمكن أن نقرن تعاقب الحضور والغياب في النص بالأصالة، فعلى الحضور أن يتعامل مع: التمثيل والتجسيد والمحاكاة والتبيين والتعبير، في حين على الغياب أن يتعامل مع: الرمزية والتضمين والوحدة التحتية اللاواعية والتركيب، حيث الكتابة هي الإطار الذي يحدث فيه منهجياً، تفاعل الحضور والغياب(٨٩). فالتاريخ المكتوب، ما هو إلاّ تذكر مضاد ـ يقول سعيد ـ وهو نوع من المحاكاة الساخرة للتذكر الأفلاطوني، وتذكر مضاد، يتيح المجال لتمييز الأشياء الأصلية والأولى والحقيقية من خلال التأمُّل(٩٠). وهكذا فإن أفضل طريقة لدراسة الأصالة ـ كما يرى ـ لا تتمثل بالتفتيش عن أوّل شواهد لظاهرة ما، وإنّما تتمثّل على الأرجح في رؤية نسخةٍ طبق الأصل عنها، أو نسخة موازية لها، أو محاكاة ساخرة لها، أو نسخة مكرورة عنها، أو في رؤية أصدائها)(٩١).

ـ وفي مقالة بعنوان (الدروب المطروقة والمهجورة في النقد المعاصر)، يقول سعيد إنَّ النقد في أمريكا، أكثر عالمية في هذه الآونة، بطريقة واضحة تماماً. فالتدخل الفرنسي الدائم في الخطاب النقدي الأمريكي، أدّى إلى انفتاح الأبواب على بقية أوروبا، كجينيف وإيطاليا وألمانيا والاتحاد السوفييتي، وتآكلت مركزية الدراسات الإنجليزية، والتحول الذي أصاب (النقد الجديد)، وأصبحت بعض الأسماء رائجة مثل: دريدا، فوكو، كريستيفا، تودوروف، جولدمان، جان بيير فاي، جاكوبسون، أدورنو، بنيامين، باختين، إيكو، لوتمان، سوليرز، بارت، وغيرهم. وراجت معتقدات جديدة مثل: النصيَّة، حيث يشير سعيد إلى: (الاختزال النقدي الجديد الذي يبعث على الجنون، إذْ بدلاً من مناقشة قضية ما، تميل الأمور إلى الإسناد الباهت لنيتشه أو فرويد أو آرتود أو بنيامين ـ وكأنَّ الاسم وحده، يحمل قيمة كافية، لإبطال أي اعتراض، أو لتسوية أي نزاع، ففي معظم الأحيان، لا يحمل الاستشهاد معه أي تمييز)(٩٢). وينتقد سعيد، النقد الوظيفي، حيث يتحدث الناقد عما يفعله النص، وعن كيفية عمله، وعن كيفية كون النص منظومة متكاملة ومتوازنة. فالنقد الوظيفي التقني، كما يقول سعيد: يصنع انفصالاً حادّاً جدّاً بين جماعة النقاد والرأي العام، حيث يصبح النقد اختصاصياً، مهمّته ـ وصف وظائف النص. أمّا النقد المعاصر، فهو لا يؤمن بالتواصلات التقليدية الموروثة، بل يرتجل نظاماً عفوياً من صميم انقطاع نهائي. وإحدى سمات النقد الحديث، تتمثل في الرغبة في كتابة النقد عن النقاد الآخرين. ويشير سعيد إلى منهج فوكو الذي يقضي بدراسة، (النصّ كجزء من أرشيف، يتألف من أحاديث، تتألف بدورها من مقولات)، كذلك بلوم (كل سطر عبارة عن حيّز مخطوف من بين براثن السلف، وحيّز يعبئه الشاعر بكلماته التي يتوجب على شاعر لاحق أن يتعارك معها، عندما يئون الأوان)، لهذا تكون (السلطة للأول) وفق بلوم. لكن إدوارد سعيد يرى أنَّ النص: (ساحة دينامية، لا كتلة جامدة من الكلمات)، وأن مهمة الناقد هي أن (يفهم الكيفية التي صيغ ويُصاغ بها النص)(٩٣).

ـ ويُشير سعيد في مقالته عن (النقد اليساري الأمريكي) إلى: (الانعزال الذي لم يسبق له مثيل في التاريخ الثقافي الأمريكي الحديث، ذلك الانعزال الذي انعزله نقاد الأدب، عمّا يدور اليوم في القضايا الكبيرة من فكرية وسياسية وخلقية وأخلاقية)(٩٤). ويُشير إلى تأثر النقد اليساري الأمريكي بالنقد الفرنسي بشكل خاص، والأوروبي بشكل عام، وبرز هذا التأثُّر في تلاشي الشعور

بريادة الدراسات الإنجليزية فى الميدان الأدبي، وضعفت (العنجهية الإنجليزية)، وتعرّضت لتحدّي النقد الفرنسي، والماركسية الجديدة، ومدرسة فرانكفورت. لهذا فالنقد اليساري، مهتم بأفكار: جرامشي، ماركس، فرويد، دي سوسير، ومسألة التأثر والتداخل النصّي (التناص)، والأمور المعلّقة فى النقد التفكيكي والإيديولوجي. وفى كل هذا المعمعان ـ يضيف سعيد ـ قلّما نصادف دراسة جادّة عن ماهيّة السلطة. فالأدب زاد من تعاميه مؤخراً كوكالة ثقافية، عن تواطؤاته الفعلية مع القوة، بدلاً من أن يكون النقد مشاكساً: (إنّ النقد لا يمكنه أن يدّعي أن مهمّته مقصورة على النص وحسب، حتى لو كان نصّاً أدبياً عظيماً. ويجب عليه أن يرى نفسه مقيماً، مع خطاب آخر، فى فضاء ثقافي، موضع نزاع كبير)[٩٥]. أمّا فى مقالته (النظرية النازحة)، فهو يركز على (هجرة النص) من بلد إلى آخر: (مما يستدعي بالضرورة عمليتي: التمثيل والتأطير فى المؤسسات على نحو مغاير، عمّا كانت عليه تلك الأفكار والنظريات فى وطنها الأصلي)[٩٦]. ويرسم سعيد الأطوار الأربعة التي تمرّ بها أية نظرية أو فكرة مهاجرة:

١. موضوع أصلي: أيْ مجموعة الظروف الأولية التي صادف أن ولدت فيها الفكرة، أو راجت من خلالها فى الخطاب.

٢. ثمة مسافة، تعترض سبيل الفكرة التي تنتقل من موضع سابق إلى زمان ومكان آخرين، فى خضم ضغوط شتّى.

٣. القبول والرفض: الذي تواجهه الفكرة ودرجة الاحتواء أو الدمج أو التساهل فى المجتمعات الجديدة.

٤. التحوير: تتعرض الفكرة بشكل كامل أو جزئي إلى شيء من التحوير، جرّاء استخداماتها الجديدة[٩٧].

ـ وفى مقالته (النقد الديني)، يقول سعيد إنّ تلك التعميمات الزائدة عن المعقول، من مثل: (الشرق ـ الإسلام ـ الشيوعية ـ الإرهاب)، تلعب دوراً متزايداً فى صبغ الآخر بالصبغة اللاهوتية المانوية المعاصرة، حيث الإلحاح على مناشدة: السحر أو الطقوس الدينية أو النصوص المقدسة، وما ذاك التصوّر الذي جاء به مارشال ماك لوهان، عن فردوس تكنولوجي، إلاّ إشارة هامة، لهذا الجنوح الديني، المفرط والعشوائي. فهذا كله لا يعبر عن وعي نقدي، بل تفضيل مطلق للحماية المضمونة التي توفرها منظومات الإيمان. لقد بدأت هذه (النزعة الجمالية الدينية) التي لا تمتُّ بصلة للتاريخ، فى (النقد الجديد) فى الأربعينيات، وفى خطاب الاستشراق، ثم ـ لاحقاً ـ فى التفكيكية والسيميائية. واستحوذت على النقاد فكرة ـ استبعاد العنصر البشري، فصار حوار النقاد، أشبه (بحوار طرشان فى غرف ضيقة). فالناقد الحديث ـ يضيف سعيد ـ أضحى بعد أن كان مفكراً ذات مرّة ـ رجلَ دين. أمّا البديل فهو بالنسبة لسعيد ـ (مشروع علماني حقيقي)[٩٨].

٣/٤. تمثيلاتُ المثقف:

يقول سعيد إنَّ إحدى مهام المثقف، هي السعي لكسر التصنيفات المقولبة والمختزلة التي تحدّ من التفكير والتواصل الإنساني. وتلعب محاولة الالتزام بمعيار عام واحد، كفكرة رئيسة، دوراً هاماً فى تقدير للمثقف، أو على الأصحّ ـ يضيف ـ للتفاعل بين العالمية والمحلية والذاتية والمكان والزمان بالتحديد[٩٩]. وبالتالي يصف سعيد، خصائص المثقف الحقيقي، أنه: (منفيٌّ وهامشيٌّ وهاوٍ، ومؤلف لغةٍ تحاول أن تقول الحقيقة للسلطة)[١٠٠]. ثم يشرح سعيد، كيف أن المثقف المستقل، يشعر بالعجز فى مواجهة شبكة الهيئات الاجتماعية القوية فى وسائل الإعلام والحكومة والشركات الكبيرة، وفى المقابل فإن عدم الانتماء عمداً إلى هذه القوى، يعني فى طرق كثيرة، عدم القدرة على إحداث تغيير مباشر. هذا ما قاله سعيد فى مقدمة كتابه (تمثيلات المثقف). ثم ينطلق سعيد من مفاهيم جرامشي للمثقف: ١. المفهوم الأول: مثقفون تقليديون، مثل: المعلمين ورجال

الدين والإداريين الذين يواصلون فعل الأشياء نفسها من جيل إلى جيل. ٢. المفهوم الثاني: مثقفون عضويون، الذين رآهم جرامشي، مرتبطين بشكل مباشر بالطبقات أو المؤسسات التجارية التي تستخدم المثقفين لتنظيم المصالح وإحراز سلطة أكبر والحصول على رقابة أوسع. فالمثقف العضوي، حسب جرامشي: (المقاول الرأسمالي، يخلق إلى جانبه التقني الصناعي، والمتخصص في الاقتصاد السياسي، ومنظمي ثقافة جديدة لنظام قانون جديد، وغيرهم). يعلّق سعيد: (المثقفون العضويون في حركة وتجدد دائماً. وهم ـ وفق فهم جرامشي ـ مرتبطون بالمجتمع على نحوٍ فعّال)[١٠١]. ثم يشرح سعيد فهم جوليان بيندا للمثقفين: (جماعة صغيرة من ملوك حكماء، يتحلّون بالموهبة الاستثنائية، والحس الأخلاقي العالي، وقفوا أنفسهم لبناء ضمير الإنسانية)، وأنَّ كتاب بيندا يشرح (خيانة المثقفين) لمبادئهم، أما المثقفون الحقيقيون ـ من وجهة نظر بيندا ـ فهم: سقراط والمسيح وسبينوزا وفولتير ورينان: (هم الذين يقولون: مملكتي ليست من هذا العالم)، كما يصفهم بيندا. يعلّق سعيد: (تحليل جرامشي الاجتماعي للمثقف، كشخص ينجز مجموعة وظائف محددة في المجتمع، أقرب كثيراً إلى الواقع من أي شيء يقدمه بيندا لنا، لاسيّما في أواخر القرن العشرين، عندما أثبتت مهن جديدة كثيرة، صحّة رؤية جرامشي: مذيعون، أكاديميون محترفون، محلّلو كومبيوتر، محامو الألعاب الرياضية ووسائل الإعلام، مستشارون إداريّون، خبراء في السياسة، مستشارون للحكومة، مؤلفو تقارير السوق المتخصصة، صحافة شعبية حديثة ...الخ)[١٠٢]. ويشرح سعيد، كيف أنه، لم توجد ثورة رئيسة في التاريخ الحديث، بدون المثقفين، وعلى نحو معكوس، لم توجد حركة مضادة للثورة، بدون المثقفين أيضاً. فالمثقف بالنسبة لسعيد، هو الذي يمثل وجهة نظر من نوع ما، والأمر الأساسي هو أن يكون مُربكاً ومُضاداً، وحتى مُنفّراً. وهنا يقرأ سعيد: سارتر ـ تورجنيف ـ جيمس جويس ـ فلوبير، ويستشهد بقول سي رايت ملز: (الفنان والمثقف المستقلان، هما بين الشخصيات القليلة المتبقية المجهّزة، لمقاومة ومحاربة القولبة، فإذا لم يربط المثقف نفسه بقيم الحقيقة في الصراع السياسي، فلن يستطيع المواجهة)، ويعلّق سعيد: (فالسياسة في كل مكان، لا يمكن أن يكون ثمّة مَهْرب إلى ممالك الفن والفكر الخالص. فالمثقفون أبناء زمنهم، والمثقف في العمق (يضيف سعيد): (لا هو مهدّئ، ولا هو باني إجماع، بل شخص يراهن بكل وجوده على حسٍّ نقدي، حسٍّ عدم الاستعداد لقبول الصيغ السهلة، أو الأفكار المبتذلة الجاهزة، أو التأكيدات المتملقة والمكيّفة باستمرار، لما يجب أن يقوله الأقوياء أو التقليديون، وما يفعلونه)[١٠٣].

ثم ينتقل إدوارد سعيد، فيصف الواقع، على أنه ليس ثمّة طريقة للنجاة من الحدود والأسوار، فلاشيء أكثر شيوعاً في الحديث العام مثل عبارات: (الإنجليز ـ العرب ــ الأمريكان ــ الأفارقة) ... الخ. وكيف أنَّ البعض يطلقون التعميمات دون خجل، تلك الأحكام المتعلقة بالتضاد بين الإسلام من جهة والديمقراطية والتقدم وحقوق الإنسان. وكيف أنه بعد الحرب الباردة، هناك إجماع في الولايات المتحدة، حول (الإسلام الأصولي)، على أنه حلّ محلّ (الشيوعية). وهو يرى أن دور المثقف لا ينحصر في تبسيط المسألة بالقول: (الإسلام هو الحلّ)، بل في قراءة الإسلام بطبيعته المركّبة المزدوجة. ويضيف سعيد أنه ـ وفق فانون ـ لا يمكن أن يكون هدف المثقف الوطني أن يكون ببساطة، استبدال (الشرطي الأبيض) بصنوه (الوطني)، بل بخلق أرواح جديدة. فالولاء لنضال المجموعة من أجل البقاء ـ يقول سعيد ـ لا يمكن أن يجتذب المثقف، إلى الحدّ الذي يُخدّر لديه الحسّ النقدي، ومع هذا يقول سعيد: (إنّ الشعور أنّ شعبك مهدّد بالانقراض السياسي، وأحياناً: الجسدي الحقيقي، يُلزمك بالدفاع عنه، وبفعل أي شيء في نطاق قوتك لحمايته، أو للقتال ضدّ الأعداء القوميين)[١٠٤].

وينتقل سعيد إلى موضوع (المنفى)، ليقول إنه، منذ نفي الشاعر اللاتيني أوفيد من روما إلى بلدة نائية على البحر الأسود، تحوّل المنفى، إلى عقاب وحشي لجماعات وشعوب بكاملها، حتى السكان الأصليون، أصبحوا منفيين في وطنهم. وبينما المنفى حالة واقعية ومجازية، فهناك من نفس المجتمع الواحد المنفي ـ هناك: اندماجيون في (الوضع الجديد) ودخلاء أيضاً، كذلك الأمر في المجتمع المستقر. ويلتقط سعيد فكرة جزئية: (المثقف كمنفي يميل لأن يكون سعيداً بفكرة التعاسة)، ويضيف، أنَّ كل مشهدٍ أو وضع في البلد الجديد، يستحضر بالضرورة، نظيره في البلد القديم، وأنَّ المنفى، يعني أنك ستظل هامشياً، فعندما تغادر وطنك، لن تستطيع استئناف الحياة، وتصبح مجرد أي مواطن آخر في المكان الجديد. فالمنفى ــ يواصل سعيد ــ هو نموذج بالنسبة للمثقف الذي تمّ إغواؤه وأحيط وغُمر بمكافآت التكيف وقول نعم والاستقرار. أما المثقف المنفي الآخر، فهو الذي يتحرك دائماً، بعيداً عن السلطات المركزية، نحو الهامش.

ـ وتحت عنوان (محترفون وهواة)، يناقش سعيد عدداً من القضايا، وهو يبدأ مع ريجيس دوبريه، بفرضيته القائلة إنَّه بين ١٨٠٠م و١٩٣٠م، كان المثقفون الباريسيون، مرتبطين بالسوربون بشكل أساسي، لاجئين علمانيين من الكنيسة والبونابرتيَّة، حيث احتمى المثقف في المختبرات والمكتبات وقاعات الدرس، كأستاذ، استطاع أن يقدم إنجازات متقدمة من المعرفة. ومن خلال تسوية بين المثقفين والناشرين، كان: سارتر، دبوفوار، كامو، موريـاك، جيد، مارلو ... الخ، أصبحوا في الواقع حتى عام ١٩٦٠ النخبة المثقفة التي حلّت محلّ هيئة التدريس. ومنذ عام ١٩٦٨، هجر المثقفون جماعة الناشرين، باتجاه وسائل الإعلام الشعبية كصحفيين، وضيوف، ومضيفين في الراديو والتلفزيون، ومستشارين ومدراء. ويعلق سعيد على فرضية دوبريه، بالقول إنَّ ما يصفه دوبريه، هو غالباً حال فرنسيّة بالكامل، لذا من غير المحتمل أن توجد الصورة التي يقدّمها عن فرنسا، في بلدان أخرى. ويتساءل سعيد: إذا ما كان المثقف الفردي المستقل، يمكن أن يوجد على الإطلاق!! ويقول: هذا سؤال عظيم الأهمية، إذا ما نُظر نظرة (غير كلْبيَّة)، فالكلبي كما يقول أوسكار وايلد هو، (شخص ما، يعرف ثمن كل شيء، لكنه لا يعرف قيمة أي شيء). ويعلق سعيد: إنَّها تهمةٌ قاسية وتافهة، أن نتَّهم كل المثقفين أنهم خونة، فقط لأنهم يكسبون عيشهم بالعمل في جامعة أو صحيفة!!، أو أن العالم فاسدٌ جداً، وأن الجميع في نهاية المطاف ــ يخضعون لشيطان الجشع. من جهة أخرى لا يمكن اعتبار المثقف الفردي المستقل مثالاً كاملاً. فالواقع ـ يقول سعيد ـ أن المثقف أحياناً يجب أن لا يكون مهادناً جداً، أو مجرد تقني ودود. فالمثقف يخضع باستمرار لمطالب مجتمعه، والتعديلات الجوهرية التي تحدث لمكانة المثقفين، كأعضاء جماعة مميزة. فهناك ـ يقول سعيد ـ مجموعة من الضغوطات على المثقف، منها التخصص الذي يعني ـ بالنسبة له ـ نزعة شكلية تقنية وتناقضًا مع الحس التاريخي، وضغط عبادة الخبير، فلكي تصبح خبيراً، يجب أن تكون مُجازاً من قبل مراجع معروفة، وضغط نزعة الاحتراف، أي الاندفاع نحو القوة والسلطة، ونحو متطلبات وامتيازات السلطة والعمل لحسابها بشكل مباشر. ولهذا يقترح إدوارد سعيد: (علي المثقف أن يكون هاوياً): أي لكي يكون الإنسان مُهتماً ومفكراً بالمجتمع، عليه أن يكون مؤهلاً، لطرح الأسئلة الأخلاقية، حتى في صميم النشاط الأكثر مهنية وتقنيَّة. ووظيفة المثقف هي ـ كما يقول سعيد ـ مُساءلةُ السلطة، لا تقويضها، فمعاييرُ السلطة، غيرُ معايير المثقف. ثم إنَّ قول الحق للسلطة، هو البديل الصحيح، لكن التبعية الكاملة للسلطة في عالم اليوم ـ أحد الأخطار على الحياة الفكرية. ويختتم إدوارد سعيد كتابه (تمثيلات المثقف) بالقول: (على المثقف أن يتذكر أنه قادر على الاختيار، بين الإيجابي وهو: تقديم الحقيقة على أفضل وجه مُستطاع، وبين السلبي: أي أن يكون مُوجَّهاً من قبل السُلطة)[١٠٥].

٥/٣. النقد والمنفى:

يقول سعيد إنَّ مدينة نيويورك استمدّت هويتها كمركز للحياة السياسية والفنية الراديكاليّة، من (جماعات المهاجرين)، والحركة الاشتراكية والفوضوية، ومن نهضة هارلم، وغدت نيويورك، مركزاً للرسم والتصوير الضوئي، والموسيقى، والدراما، والرقص، والنحت، ودور النشر. وقد اهتم المثقفون في الستينات بحركة الحقوق المدنية والمقاومة ضدّ حرب فيتنام، في مقابل الأوساط الثقافية، المحبّة لكل ما هو إنجليزي مع ميل إلى اليمين، الذي تورّط في الحرب الباردة الثقافية، كما أرادتها المخابرات المركزية الأمريكية، وكما كشفتها لاحقاً البريطانية فرانسيس سوندرز. وما يراه سعيد، المهاجر في أوائل الخمسينات إلى نيويورك من القدس ثم القاهرة، هو أنه بمقدور المنفى أن يولّد الضغينة والالتياع، غير أن بمقدوره أيضاً أن يولّد رؤية حادّة وماضية، ويقول إنه استخدم حالة المنفى في ممارسته النقدية، وهو يُبيّن أنَّ العودة الكاملة، أو إعادة التوطين، مستحيلة بالنسبة له. ثم يقرأ سعيد الثقافة العربية في المقالات التالية:

١. النثر والنثر القصصي العربيّان بعد ١٩٤٨.
٢. شعائر مصرية.
٣. تأملات حول المنفى.
٤. تذكر القاهرة: تيارات مصر الثقافية في الأربعينات.
٥. الرواية العربية بعد نجيب محفوظ.
٦. القاهرة والإسكندرية.
٧. تحية إلى الراقصة - (تحية كاريوكا).
٨. المواجهة الأنجلو - عربية.
٩. بين عالمين.

- نحن نعرف أنَّ (سعيد) تعرّف إلى الأدب العربي، حين تفرّغ عاماً كاملاً لدراسته في بيروت عام ١٩٧٢، ولكن الذين كانوا يعرفونه عن قرب، يؤكدون ضعفه في معرفة اللغة العربية، وبالتالي، ضعفه في معرفة الثقافة العربية والأدب العربي الحديث. لهذا يؤكّد بعض مُحبّيه الحقيقيين، أن معرفته بالأدب الغربي الحديث، اعتمدت على ثلاث قنوات:

١. القناة الأولى: بعض الأعمال الروائية العربية المترجمة إلى الإنجليزية، التي أرسل له مؤلفوها نسخاً منها، أو تعرف إليهم شخصياً.

٢. القناة الثانية: زياراته المتعددة للقدس والقاهرة وبيروت، واللقاءات المحدودة بينه وبين بعض المثقفين الذين غالباً ما حجبوا عنه المعرفة الحقيقية بالأدب العربي الحديث، لأسباب شخصية.

٣. القناة الثالثة: هي (مجموعة صغيرة) من المثقفين، تنتمي للتيار (الحداثي الميتافيزيقي) في الثقافة العربية، قدّموا أنفسهم له، على أنهم هم المثلون (العلمانيون الحقيقيون) للثقافة العربية!. وهذا طبعاً غير صحيح، بإجماع معظم المثقفين العرب الكبار.

لهذا كله، جاءت كتابات سعيد عن الأدب العربي الحديث، سماعية، والمشكلة هنا هي أنَّ (سعيد)، استسلم لهذه القنوات، انطلاقاً من منظور براجماتي محض.

- في مقالة له بعنوان (مستقبل النقد)، يقرأ سعيد: أدورنو وبلاكمور، (اثنان من النقاد الأشدّ فردانية في القرن العشرين)، ليقول إنَّ حكم التجربة لدى أدورنو، هو أنَّ الأنواع الثقافية التي تبدو في العالم المعاصر، على أنها الأشدّ نأياً عن المجتمع، مثل الموسيقى الغنائية والموسيقى الإثناعشرية الصوت - هي أفضل الأمكنة لرؤية بصمة المجتمع على الذات. وهكذا، فإن النقد — يقول سعيد - هو نشاط اجتماعي يحدث في أمكنة عديدة، ومنها: ١. ثمّة غرفةُ الصف، والمراجعة الصحفية، والجمعية البحثيّة والاختصاصية. ٢. ثمّة أشياءُ مثل: عقل العصر، وذائقته،

وإيديولوجياته، وبناه القومية أو الطبقية. ويتوقع سعيد أن يتوسع ميدان الثقافة الجماهيرية على حساب النقد، لكن النقد الأدبي، أصبح أقلّ عزلة، بفضل جهود روّاد، مثل (يوجينو دوناتو)، حيث قام حوار مثمر بين الفلسفة والألسنية والتحليل النفسي وعلم الاجتماع والأنثربولوجيا، وبين الممارسة التأويلية وفقه اللغة فى تناول النصوص الأدبية، فقد تآكلت، بعض الشيء، الرؤية المركزية الأوروبية للثقافة. ومن جهةٍ أخرى ـ يقول سعيد ـ كان ما حققته السيميائية والبنيوية، مراجعة جذرية لفكرة كيفية عمل النص. هذه التغيرات جاءت شاملة فى تأثيرها، لكنها خضعت لتمثل سريع جداً، ورُفضت بازدراء وحسم شديدين، من قبل المدافعين عن الإنسانوية التقليدية: (إنَّ تدجين النظرية النقدية، شأن مقاومتها، قد حدثا بطرائق مسايرة، على نحو مذهل، للصنمية السلعيّة واستهلاكية السوق التي لم يألُ أحدٌ جُهداً فى التبرؤ منها وإنكارها)[١٠٦].لهذا ينصح سعيد بما يلي:

١. ألاّ يضيّع النقاد، الآثار الاجتماعية لعملهم، بل أن يوضحوها ويظهروها.

٢. الوعي النقدي مهدّدٌ من قبل مؤسسات مجتمع جماهيري.

٣. أن نتصوّر النقد على أنه يلعب إجمالاً، دوراً خِدْمياً أو إدارياً فى صناعة الثقافة، يعني ـ أن نحدّ بصورة عنيفة جداً من إمكاناته ومن أهميته الفعلية.

٤. يفترض فى النقد الإلحاح على نماذج الحياة والمعرفة غير القائمة على السيطرة أو الإكراه.

ـ وفى مقالته: (إعادة النظر فى ـ النظرية النازحة)، يقول إنه عندما كتب مقالته (النظرية النازحة)، كان هناك انحياز فى موقفه يوجزه أنه: (فى المرّة الأولى تُسجِّل التجربة الإنسانية، ثم توضع فى صياغة نظرية، حيث تتأتى قوتها من كونها متصلة على نحو مباشر بظروف تاريخية واقعية تثار من خلالها. أما الطبعات اللاحقة من النظرية، فلا تستطيع أن تكرر قوّتها الأصلية، تنحطّ النظرية وتخفت، متحولة إلى بديل أكاديمي داجن، يحلُّ محل الشيء الفعلي، الذي كان يرمي ـ فى العمل الذي قمتُ بتحليله ـ إلى التغيير السياسي)[١٠٧]. ويُضيف سعيد أنه فى تحليله السابق، قال إنَّ تلامذة لوكاش (جولدمان فى باريس، ورايموند وليامز فى كيمبردج)، حين التقطوا أفكار نظرية لوكاش (سُفحت قوة العصيان فيها ودُجّنتْ ورُوّضتْ بعض الشيء، وغدت أقل دراماتيكية فى تطبيقها وفى جوهرها). أما الجديد الذي يضيفه (سعيد) على تحليله السابق: (ما يبدو لى ـ الآن ـ ناقصاً وغير وافٍ فى مثل هذا التناول لنظرية لوكاش وارتحالاتها، هو أنني شدّدتُ فى تشخيصه على أوجه المصالحة وقابلية الحل، غير أن الإحكام أو التحسين الذي أدخله لوكاش على الديالكتيك الهيجلي والماركسي، تمثل فى التشديد على كلّ من العدوى التي أصاب بها التشيؤ، الحياة برمّتها، على نحوٍ واسع النطاق وبصورة غير مسبوقة، من العائلة إلى المساعي المهنية وعلم النفس والاهتمامات الأخلاّقية والطابع الذي يكاد يكون جمالياً للمصالحة أو عملية الشفاء التي يمكن من خلالها لما كان منفصلاً ومتباعداً، أن يُعاد وصله)[١٠٨]. قَدَرُ النظرية أن ترتحل ـ يُضيف سعيد ـ (وأن تبقى فى منفى، بمعنى ما).

ـ وفى مقالة لسعيد بعنوان (عن التحدّي واتّخاذ المواقف)، يطرح مشاكل ـ المثقف الأكاديمي: فالجامعة الأمريكية، تشكل ضرباً من المكان الطوباوي، ومهمة الأكاديمي، سواءٌ أكان مدرّساً أم باحثاً أم أستاذاً، هو أساساً، دوره فى حقله أو حقل الأكاديميا. ولذا فلا بديل، يمكن أن يحلّ محل التزام المرء بطلابه، وبالقواعد الصارمة للفرع الذي يجد فيه نفسه، لكن هناك دائماً خطراً من الاختصاص وما يُدعى بالاحتراف. يضيف سعيد: (كتبت الكثير عن الشرق الأوسط، غير أنني طوال الأعوام الستة والثلاثين التي درّستُ فيها، لم أُدرّس الشرق الأوسط مطلقاً. على الدوام كنت أُدرّس الأدب والثقافة الأوروبيين، متأثراً على الدوام، بتجارب، مثل: المنفى والإمبريالية

ومشكلات الإمبراطورية)[109]. أمّا النقطة الثانية التي يشير لها سعيد، فهي الانتقال من الأكاديميا إلى العالم الأوسع، وتذكير المرء نفسه، أنَّ ما نحاول إيصاله إلى الطلاّب، ليس بتبجيل السلطة، أو (ليس بتبجيل ما أقوله كمدرّس)، فثمّة شيء بالغ الأهمية يمكن تدريسه هو: حسُّ الوعي النقدي، حسّ التشكك، وألاّ تأخذ ما يُقدّم إليك بصورة غير نقدية. أما النقطة الثالثة، فهي أنه من المهم أن نطوّر حساً ليس بمهنة المختصّ، وإنّما بما يسميه سعيد (مهنة المثقف). فالمثقف ـ يضيف سعيد: (ليس مجرّد أستاذ، وليس مجرّد مختص يتلفّع بعباءة السلطة واللغة الخاصة والدُربة الخاصة، مع أن هذه الأشياء بالغة الأهمية، لكن ما إن تخرج بالأكاديميا إلى العالم الأوسع، حتى يكون على المثقف أن يلعب دوراً خاصاً)[110] وهذا الدور هو أساساً دور مناوئ للإجماع والأرثوذوكسية، فليس دور المثقف أن يعزّز السلطة، بل أن يفهمها ويفسرها ويُسائلها. وهذه طبعة أخرى ـ كما يرى سعيد ـ من فكرة قول الحقيقة في وجه القوة. أما النقطة الرابعة فهي تتعلق بلعب المثقف دور (الذاكرة العامة)، أي أن يتذكر ما نُسي أو ما تمّ تجاهله. أمّا النقطة الخامسة، فهي أن نكون هامشيين بعض الشيء، بدلاً من أن نكون في وسط مكتب من مكاتب صنع السياسة. فسعيد يعتقد أن المهم بالنسبة للمثقف في المجال العام، خارج قيود الأكاديميا، أن يشعر بالاستقلال. أما النقطة السادسة، فهي أنه خارج حدود الأكاديميا، يبدو أن ثمّة ضرورة مطلقة، لأن يرتبط أو ينتمي أو يتحالف مع سيرورة جارية أو نزاع من نوع ما: الجدالات حول مسألة كولومبس، المسائل التي طرحها كتاب آرثر شليزنجر في كتابه حول تفكيك وحدة أمريكا. فعلى المثقف أن يتخذ موقفاً. وباختصار، كما قال سعيد في مقال آخر: (علاقة الجامعة بالخارج، هي كلمة السرّ الجديدة)[111].

٤. خُلاصة:

أولاً: يطرح سعيد (النقد الثقافي المقارن)، منهجاً لقراءاته للنصوص الأدبية والثقافية، وبالتالي فإن (العالم) هو مجال القراءة: عالم النص والعالم الواقعي، لهذا يمحو سعيد الحدود بين اللغات والأفكار إلى درجة إنسانوية طوباوية في أبحاثه الأخيرة، مع أنه في (الاستشراق ١٩٧٨) يعترف بواقعية الحدود بين الهويّات: (ما من مهرب لأحد من التعامل مع الانقسام، إلى شمال ـ جنوب، إنْ لم يكن مع: شرق ـ غرب، من يملكون ـ من لا يملكون، الإمبريالي ـ المناهض للإمبريالية، الأبيض ـ الملوّن. وليس بوسعنا أن نتجاوز هذه الانقسامات كلها، بالتظاهر أنّها غير موجودة)[112]. وهو بالتالي يجمع بين النقيضين: الاعتراف بواقعية الحدود بين الهويّات، والرغبة في محو هذه الحدود، لكن هذه الرغبة تحمل نزعة إنسانويّة طوباوية.

ثانياً: تتمثل أهمية سعيد في القراءة الطباقية للإمبريالية ومقاومتها في النصوص الأدبية والثقافية، فالبحث عن هذا التضاد، وتأويله هو الهدف الأساس بالنسبة لسعيد. لكنه ـ بطبيعة الحال ـ تميّز عن باقي الباحثين في مجال دراسات الإمبريالية، بقدرته الفائقة على كشف الإخفاء في هذه الدراسات، أي قراءة (المقاومة)، إضافةً لكشفه عن مدى التضاد لدى بعض المثقفين في أوروبا وأمريكا في نصوصهم وفي سِيَرهم الذاتية.

ثالثاً: أصبحت فكرة (التمثيل)، فكرة سعيدية، بعد أن طبقها سعيد في معظم كتاباته، وهو يميل إلى تأكيد صفة (العنف) التي رافقت هذا التمثيل، إلى درجة (اغتصاب التمثيل) مرّتين: حين ينطق المثقف باسم السلطة، وحين يغتصب صوت المثقف المعارض. وقد انطلق سعيد من جملة ماركس الشهيرة، لكن النقاد الماركسيين، رأوا أن (سعيد) اقتنص هذه الجملة، لكنه قام بتعميمها، متجاهلاً الفارق الجوهري بين الاستشراق الإمبريالي وبين الاستشراق الروسي والألماني.

رابعاً: عالج سعيد فكرته عن (هجرة النص)، بتتبع رحيل الفكـرة مـن مكـان إلى مكـان، مـع الإشارة إلى التعديلات التي تطرأ عليها فى أوطانها الجديدة، ثم أضاف لاحقاً، أنها قد تتحـول إلى عقيدة جامدة. ولاحظ مظاهر (التشيُّؤ) فى الحياة المعاصرة الحالية.

خامساً: اهتمَّ سعيد بمناقشة النظرية الأدبية، وهو سلبي فى أغلب الأحيان، تجاه القـراءات: اللسانية والسيميائية والتفكيكية، حيث ركّز على الـوعي النقـدي وأهميّتـه، لكنـه اسـتخدم آليـات تحليل الخطاب لدى فوكو ودريدا، رغم نقده للشكلانية البلاغية فى قراءات ما بعد الحداثـة، دون أن يتخلّى سعيد عن التحليل الأدبي. فالنقد الثقافي المقارن هـو طريـق إدوارد سـعيد، لأنـه يكشـف النص وما حول النص وما بعد الـنص. ويميـل سـعيد إلى الاسـتعانة، بمنـاهج التحليـل فـى العلـوم الإنسانية، (التاريخ، السياسة، الأنثربولوجيا، علم النفس، علم الاجتماع)، فسعيد لا يؤمن بمقولـة دريدا: (لاشيء خارج النص) ولا بمقولة ريفاتير عن (النص المكتمل بذاته). وهـو يـرى أنَّ الوقـوف عند الأدب المحض، هو مسألة إيديولوجية لإخفاء المسكوت عنه فـى الـنص. وفـى مقابـل نظريـة (موت المؤلف) عند بارت، يهتم سعيد بتحليل المثقفين ومواقفهم، فهو يرتب (المؤلف) أو الناقد فى الدرجة الثالثة بعد العالم والنص، لكنه لا يلغيه.

سادساً: دعوة سعيد للنقد العَلْماني، باعتبار النصوص، دنيوية أرضية واقعية، لأنها جزء مـن العالم الاجتماعي والحياة البشرية، ولأنها جزء من اللحظات التاريخية.

- إدوارد سعيد، ناقد ثقافي مقارن، يستخدم القـراءة الطباقيـة فـى قراءتـه للنصـوص الثقافيـة والأدبية العالمية، دون حدود، وكأنَّ كتاباته النقدية، تتوافق مع سيرته الذاتية، المليئـة بالطباقـات وأولها: اسمه نفسه.

المراجع وهوامش:

١. إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧، ص ١٠.
٢. نفسه، ص ٥٩.
٣. نفسه، ص ١٢٦.
٤. نفسه، ص ٣٦١.
٥. يوسف بكّار، وخليل الشيخ: الأدب المقارن، ط١، منشورات جامعة القدس المفتوحة، فلسطين، ١٩٩٦، ص ٨٣.
٦. إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، ترجمة: عبد الكريم محفوض، ط١، اتحـاد الكتـاب العـرب، دمشـق، ٢٠٠٠، ص ١١.
٧. إدوارد سعيد: تأملات حول المنفى، الجزء الأول، ترجمة: ثائر ديب، ط١، دار الآداب، ٢٠٠٤، ص ٢٨.
٨. نفسه، ص ١٩.
٩. نفسه، ص ٢٠.
١٠. نفسه، ص ٢٣٥.
١١. نفسه، ص ٢٣٧.
١٢. نفسه، ص ٢٢.
١٣. نفسه، ص ٣٠.
١٤. نفسه، ص ٢٢٣.
١٥. نفسه، ص ٢٤٤.
١٦. نفسه، ص ٢٤٤ ـ ٢٤٥.
١٧. إدوارد سعيد: الآلهة التي تفشل دائماً، ترجمة: حسام الدين خضور، ط١، دار التكوين، بيروت ـ دمشق، ٢٠٠٣، ص ٩. وهو ترجمة لكتاب إدوارد سعيد:
(Representations of the Intellectual)

وقد فضّلنا فى المتن، استخدام عنوان: (تمثيلاتُ المثقف).

١٨. الثقافة والإمبريالية ـ مرجع سابق، ص ٣٦١.
١٩. إدوارد سعيد: الاستشراق ـ ترجمة: كمال أبو ديب، ط٣، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٩١، ص ٣٥.
٢٠. نفسه، ص ٣٧.
٢١. نفسه، ص ٣٨.
٢٢. نفسه، ص ٣٩.
٢٣. نفسه، ص ٣٩.
٢٤. العالم والنص والناقد، مرجع سابق، ص ٣٢.
٢٥. نفسه، ص ٢٢.
٢٦. نفسه، ص ٢٣.
٢٧. نفسه، ص ٢٤.
٢٨. العالم والنص والناقد، مرجع سابق، ص ٢٤.
٢٩. فريال جبوري غزول: إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، فى كتاب: (الفلسطينيون والأدب المقارن)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٩٧ ـ٩٨.
٣٠. العالم والنص والناقد، ص ١٣٧.
٣١. نفسه، ص ١٣٩ ـ ١٤٠.
٣٢. تأملات حول المنفى، مرجع سابق، ص ١٦.
٣٣. نفسه، ص ١٦.
٣٤. نفسه، ص ٢٩.
٣٥. نفسه، ص ٣٧.
٣٦. الثقافة والإمبريالية، مرجع سابق، ص ٦٩ ـ ٧٠.
٣٧. نفسه، ص ٨٥.
٣٨. نفسه، ص ١١١.
٣٩. نفسه، ص ١١١ ـ ١١٢.
٤٠. نفسه، ص ١١٢.
٤١. نفسه، ص ١١٢.
٤٢. نفسه، ص ١١٣.
٤٣. نفسه، ص ١١٤.
٤٤. نفسه، ص ١١٥.
٤٥. نفسه، ص ١١٨.
٤٦. الاستشراق، مرجع سابق، ص ٤٠ ـ٤١.
٤٧. نفسه، ص ٤٢.
٤٨. نفسه، ص ٤٤.
٤٩. نفسه، ص ٤٦ ـ٤٧.
٥٠. نفسه، ص ٤٧.
٥١. نفسه، ص ٥٠.
٥٢. نفسه، ص ٦٠.
٥٣. نفسه، ص ٧٠.
٥٤. نفسه، ص ١٠٠.
٥٥. نفسه، ص ١٣٢.

٥٦. نفسه، ص ١٤٢.
٥٧. نفسه، ص ١٦٦.
٥٨. نفسه، ص ١٧٢.
٥٩. نفسه، ص ٢١٤.
٦٠. نفسه، ص ٢١٦.
٦١. نفسه، ص ٢٣١.
٦٢. نفسه، ص ٣٢٢.
٦٣. الثقافة والإمبريالية، مرجع سابق، ص ٧٥.
٦٤. نفسه، ص ٧٦.
٦٥. نفسه، ص ٧٨ - ٧٩.
٦٦. نفسه، ص ٩٥.
٦٧. نفسه، ص ١٣٢.
٦٨. نفسه، ص ١٧٣ - ١٧٤.
٦٩. نفسه، ص ٢٣٢ - ٢٣٣.
٧٠. نفسه، ص ٢٥١.
٧١. نفسه، ص ٢٧٣ - ٢٧٤.
٧٢. نفسه، ص ٣٩١ - ٣٩٢.
٧٣. العالم والنص والناقد، مرجع سابق، ص ٥.
٧٤. نفسه، ص ٦.
٧٥. نفسه، ص ٨.
٧٦. نفسه، ص ٣٤ - ٣٥.
٧٧. نفسه، ص ٣٨.
٧٨. نفسه، ص ٤٠.
٧٩. نفسه، ص ٤٨ - ٤٩.
٨٠. نفسه، ص ٥٢.
٨١. نفسه، ص ٥٤.
٨٢. نفسه، ص ٦٠.
٨٣. نفسه، ص ٦١.
٨٤. نفسه، ص ٦٣.
٨٥. نفسه، ص ٨٦.
٨٦. نفسه، ص ١٠٥.
٨٧. نفسه، ص ١١٠.
٨٨. نفسه، ص ١١٧.
٨٩. نفسه، ص ١٥٩.
٩٠. نفسه، ص ١٦٥.
٩١. نفسه، ص ١٦٦.
٩٢. نفسه، ص ١٧٥.
٩٣. نفسه، ص ١٩٢.
٩٤. نفسه، ص ١٩٦.
٩٥. نفسه، ص ٢٧٥.
٩٦. نفسه، ص ٢٧٦.

٩٧. نفسه، ص ٢٧٧.

٩٨. نفسه، ص ٣٥٣ ـ ٣٥٥.

٩٩. الآلهة تفشل دائماً، مرجع سابق، ص ٦ ـ ٨.

١٠٠. نفسه، ص ١١.

١٠١. نفسه، ص ١٨.

١٠٢. نفسه، ص ٢٢.

١٠٣. نفسه، ص ٣٤ ـ ٣٥.

١٠٤. نفسه، ص ٥٣.

١٠٥. نفسه، ص ١٣٨.

١٠٦. تأملات حول المنفى، مرجع سابق، ص ١١٢.

١٠٧. نفسه، ص ٢٨٣.

١٠٨. نفسه، ص ٢٨٥.

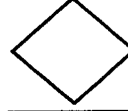
١٠٩. نفسه، ص ٣٢٨.

١١٠. نفسه، ص ٣٢٩.

١١١. نفسه، ص ٢٣٠.

١١٢. الاستشراق، مرجع سابق، ص ٣٢٤.

دراسات



بين التاريخ والسياسة والهوية
المثقف والمنفى: إدوارد سعيد أنموذجاً

رسول محمّد رسول

منذ بداية ثمانينيات القرن الماضي، وعندما يتناهى إلى مخيالنا مصطلح (الاستشراق)، فإنّنا سرعان ما نتذكّر إدوارد سعيد، الذي وضعَ كتابًا يحملُ العنوان ذاته في عام ١٩٧٨، ولأنَّ الرجل عاش في أكثرَ من مكان وتمثّل أكثر من ثقافة، وخاضَ في تخومها بولعٍ متفرِّد ما جعلهُ يعيش (شعورا بالغربة المُزدوجة)، على حدِّ تعبيره، فإنّنا غالبا ما نتذكّر (المنفى)، هذا الفضاء الذي عاش في تخومه إدوارد سعيد ملتاعا متألما، فلا هو العربيُّ الذي تمكّن من السيطرة على حياته في اللغة الإنجليزية، ولا هو العربي الذي استطاع أنْ يحققَ كليًّا في اللغة العربية ما قد توصّل إليه في اللغة الإنجليزية؛ لذا نلاحظ طغيان، كما يقول الرجل نفسه، كمٍ من الانزياحات، والتغايرات، والضياع، والتشوُّه، والانزلاقات على كتاباته[١]، وهو الأمر الذي سرعان ما يضعنا أمام مقولة أخرى باتت تُميز الرجل هي مقولة (الغربة)، ولكن ليس الغربة المزدوجة التي ذكرها في كتابه (خارج المكان ١٩٩٨)، إنّما الغُربة التي تحوّلت إلى (منفى)، هذه المفردة التي تلقاها سعيد بحفاوة قلَّ نظيرها لدى أي مثقف عربي آخر بعد أنْ نجح في تكثيف دلالاتها وتحويلها إلى سياق للمقاربة المحايثة مع موجوديَّة المثقف ذاتها في كتابه (صور المثقف ١٩٩٤)[٢]، وحاول أنْ يعمقها في ذاكرته الشخصية سعيا وراء هويته العربية في مذكراته (خارج المكان ١٩٩٨)، ومن ثم عقلنة مفهوم المنفى وفلسفته في كتابه (تأملات في المنفى ٢٠٠٣)، ولا ندري فيما لو عاش الرجل لعامين قادمين، فهل كنّا سنشهد نور كتابٍ آخر يحفل بالمنفى؟

يعود كتاب (صور المثقف) أو (تمثيلات المثقف) وهي الترجمة الأكثر تعبيرا عن خطاب الكتاب حيث عنوانه (Representations of the Intellectual)، يعود هذا الكتاب إلى عام ١٩٩٣ حيث شارك إدوارد سعيد في (محاضرات ريث) المتميزة بهيئة الإذاعة البريطانية، ومع أنَّ سعيدًا كان قد درسَ في إجازته للدكتوراه عن (جوزيف كونراد)[٣] بعض شئون المنفى حيث كان هذا الكاتب البولوني مغتربا في دول عدة، منها فرنسا، إلا أنّنا يمكن أنْ نقول بأنَّ كتاب (صور المثقف) تناول مسألة المنفى بشغف منقطع النظير حيث بدا الفصل الثالث من الكتاب (المنفى الفكري: مغتربون وهامشيون) الأكثر تميُّزًا عن غيره، وتحدّث سعيد خلاله عن المنفى Exile بسلاسة فائقة، وبموضوعية كان للعلاقة بين الذات والآخر فيها نصيب، وبنزعة منهجيَّة مقارنة من حيث تداول نماذج من المثقفين المنفيين في العالم الحديث والمعاصر.

الوسطيَّة القلقة

في المنفى هناك نوعان من المثقفين النازحين، مثقف يُعدُّ نفسه جزءًا من وضع أكثر عمومية، وعنده القدرة على المُسايرة السياسية الانتهازية، وعلى التوافق مع قوةٍ مهيمنة ما، جديدة أو صاعدة، ففي الولايات المتحدة هناك هنري كيسنجر القادم من ألمانيا النازية، وهناك زبْجنْيو بْرجنْسكي القادم من بولندا، وكلاهما نجحا في التساوق والانسجام مع المنفى الأمريكي في تحوُّلاته وتقاطعاته، في همومه وطموحاته (مثقفو السُلطة). أما النوع الثاني من المثقفين المنفيين، فقد ركّز سعيد في حديثه عنه على القيمة الوسطيَّة فيما ينتجه المنفى من قلق، فالمثقف المنفيُّ، حسب هذا النوع، (يعيش حالة من الوسطيَّة، فلا هو ينسجم تماما مع المحيط الجديد، ولا هو يتخلَّص كليًّا من عبء البيئة الماضية، تُضايقهُ أنصاف التداخلات، وأنصاف الانفصالات؛ إنَّه تشوُّقي وعاطفي من ناحية، ومقلِّد حاذق ومنبوذ لا يعلم به أحد، من ناحية أخرى)[4]، وللتدليل على ذلك يتحدَّث سعيد عن نماذج من هؤلاء المثقفين القلقين والوسطيين الذين يرفضون المُسايرة الانتهازية والاندماج الشامل أو الكليّ، منهم مثلا الكاتب جوناثان سويفت، في القرن الثامن عشر، والكاتب أ. س. نايبول القادم من ايرلندا، والفيلسوف الألماني الأصل ثيودور أدرنو الذي يعتبره سعيد (الضمير المُهيمن في القرن العشرين، الذي وسمته السنوات التي أمضاها في أمريكا بعلامات المنفى) ص٦٣ و٦٤.

أصحاب النوع الثاني من المثقفين المنفيين هم أصدقاء سعيد الذين يتقاسم معهم رغيف الغربة وماء المنفى، فأي منهم غالبا ما يحوّل المنفى إلى سُكنى جديد New Inhabitance تنأى بالمثقف عن أنْ يكون متأقلما كليا مع الوضع الجديد، مفضلاً البقاء خارج الاتجاه السائد، لا مُتكيفًا ولا مُمتصًّا، وليس بالضرورة مستسلمًا، إنَّه قلق المنافي، ووجع السُكنى الجديد.

أنموذج مثقف المنافي هذا، والسياق الذي يولد فيه، كما يشخصه سعيد استنادا إلى التاريخ الاجتماعي والسياسي الذي قرأه بل وعاش مفارقاته في المنافي التي عاش فيها، أدى بسعيد إلى التمييز بين منْفَيَين، منفى (فعلي) وآخر (مجازي) (صور: انظر ص ٦١ –٦٢)، يُمثل الأول سعيد وأصحابه، ومن على شاكلتهم، بينما يمثل الثاني المثقفون المنتسبون إلى وطن ما وهم منفيّون فيه من حيث الامتيازات، والسلطة، ومظاهر الحفاوة والتكريم. وما يُريد سعيد قوله هنا إنَّ حالة مثقف المنفى هي (حالة من اللاتكيف على نحو تام، والشعور دائماً أنَّك خارج العالم المألوف، هذا العالم المِهذار الذي يقطنهُ سكانه الأصليون، والميل إلى أنْ تتجنَّب زَين التأقلم، والرفاهية القومية، أو حتى أنْ تكون كارهًا لها، والمنفى للمثقف، بهذا المعنى الميتافيزيائي، هو التململ والتحرُّك، وبوصفه على الدوام قلقا، ومقلقًا للآخرين، فأنتَ لا تستطيع العودة إلى وضع سابق ما، وربما أكثر استقرارًا كنتَ تشعر فيه وكأنَّك في بيتك، ولا يمكنك أبداً أنْ تنجح تماما، وتنسجم مع مقرِّك أو وضعك الجديد!

مسرّات المنفى

ما يُلاحظ أنَّ المُتماهين والمُنخرطين في مجتمع جديد على غرار كيسنجر وبْرجنْسكي، وغير المنخرطين أو المتوائمين مثل نايبول وأدرنو، هم منتجون لنصي المنفى والغربة، وفي هذا الصدد يقول سعيد: إنَّ المنفى الأمريكي لأدرنو مثلاً هو الذي أنتج رائعته العظيمة (الحد الأدنى للأخلاق: تأملات في حياة متضررة ١٩٥٣)، صور: ص ٦٤. وهنا أقول إنَّ منفى سعيد نفسه أنتج (الاستشراق) وغيره من مؤلفاته النادرة؛ لذا، وهو ما يُعدُّ جزءًا من موضوعية الرجل، آثر سعيد الحديث عن مسرّات المنفى أو عن فضائل المنفى، أي (تلك التكيُّفات المختلفة للعيش، وما تنتجه أحيانا من جوانب مدهشة؛ مما يُفعم وظيفة المثقف بالحيوية) ص ٦٧. فما هي معطيات هذه المسرّات؟

هناك فضائل يؤثرها سعيد للمثقف المنفيّ في سُكنى الآخر المختلف؛ منها: بهجة الإصابة بالدهشة، ومتعة عدم التسليم جدلاً بأي شيء، ولذّة التعلم، وفي أن تفلح بتدبير أمرك في ظروف اللااستقرار المتزعزع. وهناك أفضلية يوفرها المنفى وتتمثل في الموقع الاستشرافي للمثقف في المنفى، وهي أنّك تنزع إلى رؤية الأمور ليس فقط كما هي عليه، وإنما كيف تطورّت لتصبح على تلك الحال، وتميل إلى تفحُّص الأوضاع وكأنّها ممكنة الحدوث لا محتومة، واعتبار النتيجة الناجمة عن سلسلة من الخيارات التاريخية التي حدَّدها رجال ونساء، ووقائع مجتمع حدَّدها بشر، لا كأوضاع فطريَّة أو من نِعم الله، وبالتالي ثابتة، دائمة، لا تُنقض. وكأنموذج على هذه الأفضلية يُشير سعيد إلى الفيلسوف الإيطالي (فيكو) الذي يُعدُّه أحد أبطاله، والذي عاش كأستاذ جامعي في وحشة المثقف المغمور بمدينة (نابولي) فلم يستطع هذا المثقف حتى تأمين لقمة العيش، وهو الذي عاش في خصام دائم مع الكنيسة ومحيطها المباشر!

إلى جانب ذلك، يرى سعيد أنَّ أي منفي حقيقي عندما يترك موطنه لن يتمكن ببساطة، أينما حلَّ، من استئناف حياته ويصبح مجرَّد مواطن آخر في المكان الجديد، فالمنفى معناه أنْ تظل على الدوام هامشيا، وأنَّ ما تفعله كمفكّر يجب أنْ يُخْلق؛ لأنَّك لا تستطيع سلوك سبيل قُضي به أو اشتغل فيه الناس!! وفي هذا السياق أيضا يرى المفكّر الراحل أنَّ وضع الهامشيَّة، الذي ربما يبدو معدوم المسئولية أو مفتقرًا إلى الجديَّة، يحرِّرك من وجوب التحرُّك دومًا بحذر خائفا من أنْ تُفسد على أحدٍ ما تدابيره، حريصًا على ألاّ تزعج زملاءك في عضوية المؤسسة ذاتها، ما يعني أنَّ وضع الهامشيَّة يجعلك قادرًا على التنافس بحرية في سياق ما تعمل وما تنتج.

إنَّ صيرورة المثقف هامشيًا وغيرَ مدجَّن - والقول لسعيد - مثل منْ هو منفيٌّ فعليٌّ، تطلب منه أنْ يستجيب على نحو غير اعتيادي للمسافر لا للحاكم، للمؤقت والمحفوف بالمخاطر لا للمألوف، للابتكار والاختيار، لا للوضع الراهن المكرَّس سلطويًا، فالمثقف الذي تتقمصه حالة المنفى لا يستجيب لمنطق التمسُّك بالأعراف، إنّما لجرّاء المغامرة ولتمثيل التغيير، وللمُضي قُدماً لا للركود والجمود حسب. أخيراً، إنَّ المنفى هو الأُنموذج الذي ينبغي للمثقف أنْ يضعه نصب عينيه عندما تغويه، بل وتُغدق عليه وتغمره، مكافآت التكيُّف، والإمّعيَّة، والركون. حتى وإنْ لم يكن المرء من المهاجرين أو المغتربين الفعليين، يبقى في إمكانه أنْ يفكّر كما يفكّر الواحد منهم، وأنْ يتخيل ويتحقق رغم الحواجز، وأنْ يبتعد دوما عن السُلطات المُركَزة قاصدًا الهوامش حيث ترى أمورًا لا تقدِّرها حقَّ قدْرها عادةً عقولٌ لم تُسافر أبدًا إلى أبعد من المُتعارف والمُريح (صور: ٦٨ – ٧٨).

المنفى والهويَّة

في عام ١٩٩١ تلقّى إدوارد سعيد نصيحة من أحد أصدقائه المقرَّبين بضرورة أنْ يكتب مذكراته عندما كان في الشرق الأوسط، كان هذا الصديق يعلم أنْ مرض السرطان يثوي في دماء صاحب الاستشراق، لكنَّ سعيدًا أخذ بالنُصح، وعلى ما يبدو أنّه كان يحتاج إلى سنوات قليلة لكي يلمّ شتاتِ الذاكرة، وبالفعل بدأ بكتابة مذكراته في مايو ١٩٩٤ عن عالم الطفولة والدراسة، وهو عالم تَنقُّل مُتداخل، وترحال دائم غالبا ما كانت تتخلله سُكنى لأغراض الدراسة بين فلسطين ومصر ولبنّان قبل أنْ يرحلَ سعيد عن الشرق الأوسط إلى الغرب.

انتهى سعيد من كتابة مذكراته عام ١٩٩٨، وأطلق عليها عنوان (خارج المكان)[٥]، وبينما عرفت بعض الجهات اليهودية اليمينية المتطرفة المعادية لإدوارد سعيد بمشروع كتاب المذكرات بوصفه ترسيخًا فعليًا لأصل سعيد الفلسطيني، حتى أخذت رياح التشويه تدبُّ من حول الرجل، ففي صيف عام ١٩٩٩ عاود الإعلام الصهيوني الأمريكي، ومن وسائله بعض الصحف والمجلات المتعاطفة مع اليمين الصهيوني بأمريكا وبريطانيا، حملةً جديدة على إدوارد سعيد، وكانت هذه

الحملة قد بدأت قبل عشرة أعوام، فالقارئ المتابع يذكر بأن مجلة Commentary الأمريكية الصهيونية قد وصفت سعيدًا بأنَّه (بروفسور الإرهاب).

كانت الحملة العدوانية ضد سعيد قد بدأت في الحادي والعشرين من أغسطس عام ١٩٩٩ عندما كتب (جستس رايد فاينر) وهو محام أمريكي - إسرائيلي مغمور مقالة على الصفحة الأولى من الديلي تلجراف، الصحيفة البريطانية ذات الميول اليمينية، ادّعى فيها فاينر بأنَّ سعيدًا ليس فلسطينيا، وأنَّه لم يقم في مدينة القدس يوما ما، ولم يلتحق بمدرسة (سان جورج) المقْدسيَّة، وأنَّ أستاذ الأدب الفلسطيني الأصل زيَّف قصة حياته، كما أنَّ فاينر سأل شخصا يهوديا يدعى ديفيد عزرا فيما إذا كان يذكر سعيدا الذي يدعي أنَّه كان زميلا له؟ فقال عزرا: إنَّ سعيدًا لا يذكر زميلا له في المدرسة المقْدسيَّة بهذا الاسم، وقد قام (فاينر) بالكشف عن هذا التزييف المشين بالبحث في حياة سعيد وأهله مدة ثلاث سنوات حيث سأل ما يقارب المائة من الأشخاص عن سعيد وأسرته، كما أشار إلى استخدام عدد كبير من الباحثين المساعدين للقيام بهذه المهمة الخارقة، وهنا لم يكن سعيد قد آثر السكوت، ففي مقالة نشرها في (الأهرام ويكلي) يوم الثامن من أغسطس ٢٠٠٠ واصفًا فاينر بأنه (دعيٌّ) يهدف من وراء حملته المدعومة من اليمين إلى تحقيق الشهرة على حساب شخص مشهور، كما فنَّد الأخطاء القاتلة في مقالة فاينر التي تميز طبيعة العلاقات الأسريَّة التي تربط أفراد عائلة سعيد[٦].

إنَّ ما عبَّر عنه (فاينر) من أحقادٍ ليس سوى فُقاعة في بحر أحقاد آخرين من الكتّاب المأجورين وغيرهم من علماء المشرقيّات على سعيد، ولا يبدو الأمر ذا أهميَّة بإزاء ما هو أهم في مذكرات سعيد، خصوصا المقدمة التي وضعها سعيد خصيصا للطبعة العربية، والتي عبّرت عن جوهر العلاقة بين الهويَّة والمنفى أو العكس في ضوء تجربة الرجل، وهو العربي المسيحي، والمواطن الأمريكي، والمثقف العالمي.

استعادة الهويَّة المفقودة

يعتقد سعيد أنَّه منذ هزيمة ١٩٦٧ كان الشعور يحدوه بضرورة العودة إلى العالم العربي في ظل ثلاث علامات فارقة تُميز هذا العالم هي: الهزيمة العربية، وانبثاق الحركة الفلسطينية، والدروس الخصوصية في اللغة والأدب العربيين التي كان يتلقاها على يد العلاّمة (أنيس فريحة)، وهذه العلامات، بالطبع، لا توحي بعودته إلى حارة الصبا والأهل والأصدقاء، إنَّما إلى وطن فيه من السياسة والثقافة ما يُمثِّلُ حِراكًا جديدا. وفي هذا السياق، يتحدَّثُ سعيد عن هويَّته العربيةَ، لكنَّه يؤكد مفهومه الخاص للهويَّة، وهو فهم وضعي وعَلماني واضح، فالهويَّة (تتكون من تيارات، وحركات، لا من عناصر ثابتة أو جامدة (خارج المكان: ص ٩)، ما يعني أنَّها نتاج للعالم الموضوعي، وللصيرورة فيه، وللتحوُّل والبناء في ضوء جدل الماهيَّة الفردية والصيرورة المتحرِّكة في العالم الخارجي، والأجمل في مسألة الهويَّة لدى سعيد أنَّه يعترف بأنَّ (جهودًا كانت تُبذل لإقناعه بالتخلي عن هويَّته العربية خلال فترة تربيته الأولى للأهل نصيب فيها (ص ٩)، بل يقول (إنَّ حياته المبكِّرة ليست سوى حياة من البحث عن الانعتاق والتحرُّر من القوالب الجامدة للعائلة والدين والقومية واللغة!) ص ٩. وواضح أنَّ كل هذه العناصر هي عناصر هويّة كان سعيد قد تخلّى عنها مُكرهًا وإنْ لم يصرِّح بذلك بل اكتفى بالتلميح. وفي النهاية وجد سعيد أنَّ العودة إلى الذات والهويَّة والوطن زادٌ لا بدَّ منه رغم قوله (إنَّه عربي بالاختيار، ص ٩)، أراد من خلال(خارج المكان) تجسير الفجوة بين ذاته العربية وذاته الأمريكية كمحاولة منه لإيجاد تكيُّف وتناغم بين الاثنين.

ما هو أهم، وله صلة بالعلاقة بين الهويّة والمنفى، وفي الوقت نفسه يشكِّلُ مبعثَ أسًى وتأسُّف من جانب الرجل، هو أنَّ استعادة الهويّة المفقودة عند سعيد إنَّما تجيء بفاعلية المنفى،

يقول في هذا الصدد: لا أبدو متبجِّحا إنْ قلتُ إنَّ الجديد في إدوارد سعيد، المرْكب الذي يظهر في خلال صفحات (خارج المكان)، هو عربيٌّ، ويا لسُخرية الأمر، أدّت ثقافته الغربية إلى توكيد أصوله العربية! (ص ١٠). وعلى ما يبدو أنَّ توكيد هويَّة الأصل هي إحدى مسرّات المنفى وفضائله تلك التي تحدّث عنها سعيد في كتابيه: (صور المثقف) و(التأملات).

المنفى والنقد

لم يتوقف الحديث عن المنفى عند هذين الكتابين، فبعد أعوام قليلة أصدر سعيد كتابه الأكثر جذبًا للقارئ (تأملات في المنفى)[٧] الذي أصبحت مقولة المنفى تحوز عنوانات فصول الكتاب، ومنها مفتتح الكتاب (النقد والمنفى، ص ١٥ –٤٢) والحديث عن المكان، خصوصا المنفى الأمريكي، وعلى نحو أخص نيويورك وفيها جزيرة (أليس) أول محط للمهاجرين إلى أمريكا، وكانت هذه الجزيرة قد استمدت من جماعات المهاجرين قدرا كبيرا من هويتها كمركز للحياة السياسية والفنية الراديكاليَّة. وفي ضوء تجربة سعيد ذاته في منفاه الأمريكي كان قد توصل إلى حقيقة مفادها نصًا: (إنَّ الثقافات مكونة، على الدوام، من خطابات مختلطة، ومتغايرة العناصر، بل ومتناقضة، فلا تعود هي ذاتها بمعنًى ما إلاّ بمقدار ما تكون ليست ذاتها) ص ١٩[٨] ما يعني، حسب سعيد، أنَّ مرجعيَّة المنفى مفتوحة على الذات بقدر ما هي كذلك على واقع السُكنى في المنفى بكل ما في هذا الواقع من خصوصيات مُتعددة تستند إلى مرجعيَّات وافدة ومهاجرة هي الأخرى مُتعددة ومختلطة ومتشابكة، ولكن، وبلمحة ذكيَّة من سعيد، نراه يربُط بين محفزات المنفى واللغة، فالأخيرة، والقول لسعيد، هي عن التجربة وليست عن ذاتها فحسب، وإنَّك حين تشعر بعدم قدرتك على التمتُّع الأكيد برفاهية الإقامة الطويلة، والبيئة المعتادة، واللهجة المحلية، فإنَّ ما تكتبه سيحمل بالضرورة شحنة فريدة من القلق والعناية بالتفاصيل..، ما يعني أنَّه لا مفرَّ من سُلطة المنفى ومحفزاته، وما يعني أيضا أنَّ سعيدًا ما زال يُصرُّ على أنَّ الهويَّة الإبداعية هي نتاج صيرورة الواقع ليس غير، وأنَّ حركة النقد أو تمثيل الواقع نقديًّا هي بنت حركيَّة المنفى؛ ولذلك يورد سعيد الكثير من الأمثلة عن العلاقة بين اللغة والمنفى، لكنَّه يريد تأكيد سُلطة المنفى على الكتابة والنقد واللغة المستخدمة فيهما، يقول سعيد: بمقدور المنفى أنْ يولِّد الضغينة والالتياع، غير أنَّ بمقدوره أيضا أنْ يولِّد رؤية حادة وماضية؛ فما خلَّفه المرء وراءه يمكن أنْ يكون مثارا للندب والتفجُّع، كما يمكن أنْ يُستخدم في توفير مجموعة مغايرة من العدسات للنظر؛ ولأنَّ المنفى والذاكرة يسيران معًا تقريبا، فإنَّ ما يتذكره المرء من الماضي، والكيفية التي يتذكَّر بها، هما ما يُحدِّدان كيفية رؤية المرء إلى المستقبل، ومن جهة يؤكد أنَّه لا عودة إلى الماضي من دون مفارقة ساخرة أو بلا إحساس بأنَّ العودة الكاملة أو إعادة التوطين مستحيلة!

في كتابه (تأملات حول المنفى) يبدو أنَّ القناعات أخذت تتضح أكثر بشأن تفكير إدوارد سعيد المتعلق ب(المنفى)، فالأخير هو (الشرخ المفروض الذي لا التئام له بين كائن بشري والمكان الأصلي لهذا الكائن أو بين الذات وموطنها الحقيقي، ١١٧). ليس هذا فقط، أي ما يتعلق برؤية الذات المنفية إلى كيانها الشخصي، فسعيد، ومن وازع التأمل في انطولوجية المنفى بوصفها سياقا فارقا في وجوده، يُذكِّر القارئ بما دعا إليه الناقد (جورج شتاينر) وما أسماه بـ(أدب المهجر)، والتسمية هنا تقليديَّة لكنَّ سعيدًا يُريد تأصيلها تاريخيا بل واقعيا، فـ(المنفى أمر دنيويٌّ على نحو لا براء منه، وتاريخي بصورة لا تُطاق، وهو، إلى جانب ذلك، فعل بشر بحق سواهم من البشر، بل هو شأن الموت، إنَّما من غير نعمة الموت الأخيرة، فالموت يقتلع ملايين البشر من منهل التُراث والأُسرة والجغرافيا، ص ١١٨). وفي مسرح هذا الموت يسرد سعيد صداقاته مع منفيين عرب ومسلمين وغيرهم من أمثال (فايز أحمد فايز) الشاعر الأرديّ الذي نفاه الجنرال ضياء الحق من وطنه باكستان، كذلك يتحدَّث عن صديقه (راشد حسين)، الشاعر والمترجم عن العبرية، الذي

ضاقت به الحياة في فلسطين الأمر الذي دعاه إلى الرحيل نحو أمريكا ليتزوّج من امرأة يهودية هناك!

السؤال هنا: ما الذي يريد قوله سعيد عندما يذكُر أمثلة عن غرباء ومنفيين تعرَّف إليهم عن كثب؟ يُريد سعيد أنْ يقول إنَّ تجارب عدد غير قليل من المنفيين لم يعكسه ما يُعرف بـ(أدب المهجر)؛ ذلك أنَّ واقع المنفى أوسع من النمذجة التي يقدمها هذا النوع من الأدب، يقول نصًّا في هذا الصدد: (إنَّك كيما تركز على المنفى بوصفه ضربًا من العقاب السياسي المعاصر فلا بُدَّ أنْ ترسُمَ خرائط لنطاقات من التجربة تتعدّى تلك التي يرسمها أدب المنفى ذاته، ص ١٢٠)، بمعنى أنَّ تجربة المنفى هي أعمق بكثير من تلك التجربة التي يرسمها هذا الأدب.

المنفى.. والقومية

القومية، وهو أمر معتاد، هي عبارة عن تأكيد على الانتماء، وهي بفعلها إنَّما تدرأ النفي هكذا يرى سعيد وبالمقارنة عمليا يقول (إنَّ القوميات تتعلق بالجماعات أمّا المنفى فهو عزلة تُعاش خارج الجماعة بإحساس بالغ الحدة حيث يشعر بضروب الحرمان لعدم وجود المرء مع الآخرين في الوطن المشترك، ص ١٢١). يتأمّل سعيد العلاقة بين القومية والمنفى، فهذان المصطلحان، والنص له، يشتملان على كل شيء، من أشدِّ العواطف الجمعيّة جمعيةً، إلى أشدِّ الانفعالات الخصوصية خصوصيةً، بحيث لا يكاد أنْ يكون ثمَّ لغة تفي لكليهما معا، فالمنفى هو في جوهره حالة متقطِّعة من حالات الكينونة، والمنفيون مُجتثُّون من جذورهم، من أراضيهم، من ماضيهم، وهم، عادة، بلا جيوش أو دول، إنَّهم غالبًا ما يبحثون عنها، لديهم شعور بتلك الحاجة المُلحة لإعادة حيواتهم المحطمَة،ص١٢٢. لكنَّ سعيدًا يُلاحظ ضياع هذه الرغبة المشوبة بالحُلم أو الأمل البعيد، فهو يعرض لتجارب يؤكِّد عبرها أنَّ النفيَ متجذِّرٌ حتى لكأنّه ينفي ذاته؛ ذلك أنَّ مصيرًا من مصائر المنفى (أنْ تكون منفيًّا من قِبَل منفيين، أو أنْ تتجدّد عملية الاقتلاع فعلا على أيدي منفيين. ص١٢٣)، يضرب سعيد أمثلة في ذلك، ومنها صديقه (نوبار)، الأرمنيُّ المتوحِّد الذي ذُبحت أسرته في تركيا عام ١٩١٥ وغادر إلى حلب ثمَّ إلى القاهرة، وبعدها إلى بيروت، وبالتالي اتجه غربا إلى جلاسجو، وجاندر، ونيويورك، وسياتل حيث المستقر، والأمر ذاته مع الفلسطينيين، وهنا يتساءل سعيد: فبأي دافع خفيٍّ عمدت إسرائيل إلى نفي الفلسطينيين عن وطنهم عام ١٩٤٨ لأن تواصل طردهم من بيوت ومخيمات اللجوء في لبنان؟

في كتاب (التأملات..) يعود سعيد إلى شئون المثقف المنفيّ في منفاه، يتساءل: ما الذي يعنيه أنْ تولَدَ في مكان، وأنْ تمكُثَ وتعيش فيه، وأنْ تعرف أنّك منه، إلى ما يُقارب الأبد؟ ولهذا الغرض يُميز مفاهيميًّا بين مصطلحات المنفى، فالفرد المنفي يجد أصله في عمليات الطرد القديمة جدًّا، وما أنْ يُطرد حتى يعيش المنفيّ حياة شاذة وبائسة، موصوما بوصمة الكائن الخارجيّ. أما اللاجئون فهم نتاج القرن العشرين، وغدت كلمة (لاجئ) ذات طابع سياسي، في حين تنطوي كلمة (المنفيّ) على لمسةٍ من العُزلة الروحانيَّة(انظر ص ١٢٦)؛ لذا يعتقد سعيد أنَّ المنفيّ يعيشُ معظم حياته ليعوِّض عن خسارة مُربكة، وليخلق عالمًا جديدًا يبسط سلطانه عليه؛ ولهذا السبب نجد من المنفيين الكثير من الروائيين، ولاعبي الشطرنج، والمفكرين والناشطين السياسيين، فمهن هؤلاء لا يتطلَّبُ سوى حدٍّ أدنى من توظيف الحركة والمهارة (١٢٦)، ولكن يبقى المنفيُّ شاذًّا من حيث شعوره بالاختلاف كما يعتقد سعيد (١٢٧)، فحياة المنفيّ تسيرُ بحسب روزنامة مختلفة، روزنامة أقل فضولاً واستقرارًا بالقياس إلى الحياة في الوطن، فالمنفى هو حياة تُعاش خارج النظام المعتاد، حياة مترحِّلة، طباقيَّة [٩]، بلا مركز، وما إنْ يألفْها الإنسان ويَعتَدْ عليها حتى تتفجَّر قواها المُزعزِعَة من جديد (١٣٣).

لقد تعامل إدوارد سعيد بوصفه مثقفا مع المرحلة التي عاش فيها تعاملا تاريخيا تجاوز الوظيفة التقليدية للمثقف في الوجود والحياة، لقد تمثّل معطيات الهزائم العربية، هزيمة هويته السياسية (الوطنية) بالاحتلال الإسرائيلي لفلسطين عام ١٩٤٨، وهزيمة حزيران ١٩٦٧ التي نخرت الهوية والوعي العربي السياسي، وهي الهزائم التي ألقت بظلالها على المثقف العربي المُرهف الحس مثل سعيد الذي استطاع الركون إلى الاستقلالية النسبيّة عن السُلطة، والتعامل مع الوضع القائم تعاملاً نديًّا، ونقد الفاعلية السياسية السائدة، والإبحار في عالم النزعة الإنسانية التحررية، والأهم من ذلك الجمع بين التنظير والفعل، بين الحقيقة والعمل، بين الفكر والواقع، بين المنهج والتطبيق، وفي ضوء ذلك أيضًا، كما يقول خلدون النقيب: (لا يكفي أنْ يكون المرء مطلعا أو منظِّرًا أو ناقلا للمعرفة، وإنَّما لا بدَّ أنْ يكون له رأيٌ فيما يدور حوله، بمعنى أنْ يكون حَكَمًا معياريًّا أخلاقيًّا على أحداث مجتمعه والعالم المحيط به وأوضاعهما، ومنبع دور المثقف لا يكمُن في تقديم المعرفة وتطويرها فقط إنَّما في مفصَلَة Articulate قيم مجتمعه)[10]. وفي هذا السياق كم اجتهد سعيد لتمثُّل هذه الرؤية، وكم اجتهد في إنزالها منزلة الفعل والعمل والتطبيق، وكم كانت حياته أُنموذجًا لهذا النوع من التكريس وقد عاشها منفيًّا بقضها وقضيضها؟؟

بالطبع، ليست النصوص والمقاربات التحليلية التي أوردناها في متن هذه الدراسة تعبِّر بالضرورة عن كل رؤية سعيد إلى المنفى وإلى المثقف المنفيّ، فالكتب الثلاثة التي ذكرناها (صور المثقف، خارج المكان، تأملات في المنفى) هي عبارة عن حديث مُسهب عن المنفى، وعن يوميات سعيد في المنفى وإنْ كان الوطن الفلسطيني قد حاز جانبا من ذاكرة سعيد في (خارج المكان)، ولكن بعض الأفكار والتصورات التي أوردناها هنا تعكس إلى حد كبير رؤية إدوارد سعيد العامة إلى المنفى وإلى المنفيّ.

لقد عاش سعيد منفيًّا وإنْ كان قد مكث ردحًا من عمره في وطنه الفلسطيني، كان سعيد منفيا في وطنه، وهذا الإحساس لازمه وهو في فلسطين كما تشي بذلك سيرته المكتوبة في (خارج المكان). إنَّ علاقة المثقف، وسعيد أُنموذجه في هذه الدراسة، بالمنفى نجدها تشتغل في كل نصوص الرجُل المُشخَّصة هنا، فضلا عن النصوص المحصورة في فصول عدة من الكتب الثلاثة المذكورة في مقدمة هذه الدراسة، ما يعني أنَّ علاقة المثقف بالمنفى لدى سعيد هي أكثر منْ أنْ تقف أو تنحصر عند مجموعة مقتطفات أو مجتزئات، إنَّها مبثوثة في دماء الكتابة لدى إدوارد سعيد، وثاوية في نسيجها عنده وبإحساس مُرهف وثر.

الهوامش:

(١) خارج المكان، ص ٨- ٩، الطبعة العربية، تر: فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت ط١ ٢٠٠٠.

(٢) صور المثقف، تر: غسان غُصن، دار النهار، بيروت ١٩٩٦.

(٣) حاز سعيد على درجة الدكتوراه من جامعة هارفارد عام ١٩٦٤، ونشر كتابه عن جوزيف كونراد عام ١٩٦٦ بعنوان: Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography

(٤) صور المثقف: ص ٨- ٩

(٥) خارج المكان، مرجع سابق.

(٦) انظر كتاب فخري صالح: دفاعا عن إدوارد سعيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٠.

(٧) تأملات حول المنفى، تر: ثائر ديب، دار الآداب، بيروت ٢٠٠٤.

(٨) هذه الرؤية تتفق إلى حد كبير مع رؤية سعيد للهويّة، انظر فوق.

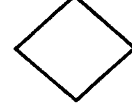
(٩) (الطباقيَّة) مفهوم موسيقي لكن سعيد وظفه في متن حديثه عن المنفى وكان قد اشتغل عليه في كتابه (الثقافة والإمبريالية)، وورد هذا المفهوم في (تأملات...)، يقول سعيد في معرض حديثه عن لذائذ المنفى: (مع أنه قد يبدو غريبا أنْ نتكلم عن لذائذ المنفى، إلا أنَّ هنالك بعض الأشياء الإيجابية التي يمكن قولها بشأن قلّة قليلة من ظروف المنفى، فرؤية العالم باعتباره أرضا غريبة تمكِّن من تكوين رؤية أصيلة، وفي حين لا يعرف معظم الناس

سوى ثقافة واحدة، وخلفية واحدة؛ فإنَّ المنفيين يعرفون اثنين على الأقل، وتعددية الرؤية هذه تولِّد وعيا بالأبعاد المُتزامنة، وعيًا هو وعيٌ طباقيٌّ كما يُقال في لغة الموسيقى). والطباقيّة هنا عبارة عن طريقة لفهم الوجود في أبعاده المتآنية، الحالّة الحاضرة، الراهنة من حيث معطياتها، طريقة فهم تستحضر كل معطيات الحركة والموجود، ويبدو لي أنها تكون أكثر إنتاجا وعطاءً لدى المثقف المنفيّ بوصفه صاحب الامتياز أصلا لأكثر من ثقافة، وأكثر من هويّة، وأكثر من وطن.

(١٠) خلدون حسن النقيب: آراء في فقه التخلف، ص ٣٩٠ دار الساقي، لندن ط١ ٢٠٠٢.

ترجمات





النفى أم التجذر : سياسات الاختلاف عند إدوارد سعيد وكورنيل ويست

ميلى ستيل ت: مصطفى بيومى

تفحص هذه الدراسة الاهتمام الجديد بالسياسة العالمية فى النظرية الحديثة . إن موضوع المناقشة أو الاهتمام لا ينصب فقط على بحث كيف قمعت الثقافة الغربية تلك الثقافات الموجودة داخل نسقها أو نظامها، ولكن كيف استعمرت الثقافة الغربية ثقافات أخرى. لقد تم، فى الواقع، مراجعة معظم الانتقادات الدقيقة التفصيلية (الشاملة) للثقافة الغربية، التى قامت بها الماركسية وما بعد البنيوية على سبيل المثال، عادة، لأنها جزء من التقاليد الإمبريالية وليست انتقاداً لتلك التقاليد . إن "إدوارد سعيد"، و"كورنيل ويست"Cornel West يعملان فى حدود كل من الماركسية وما بعد البنيوية، وذلك من خلال تحليلاتهما لديناميكيات/ حركيات dynamics القوة والمقاومة. فعملهما ينشد ويحتكم إلى القيم الديمقراطية للحرية والعدالة وتقرير المصير self-determination، ومن ثم يعد استمراراً للقضايا أو المسائل التى تدور حول موضوع الديمقراطية.. إن "ويست" و"سعيد" يجب أن يتعاملا مع ميراث مبهم أو ملتبس لليبرالية السياسية Liberalism، ومع المغزى السياسى للاختلاف الثقافى. ومع ذلك، فإنهما يتبنيان مواقف مختلفة تعتمد على علاقة الناقد بالثقافات المقصودة. فهل أية سياسة ديمقراطية للاختلاف تكون مؤيدة بطريقة أفضل عن طريق وضع ما للإبعاد الذى ينسحب من خلاله المنظر بعيداً عن التقاليد الخاصة التى يكون (هو أو هى) مستقراً فيها إيديولوجياً، كما فعل "سعيد"؟ أم هل يفترض الناقد موضعاً فكرياً وسياسياً مرضياً الى حد كبير عندما يموقع نفسه/نفسها داخل التقاليد التى يكون متأثراً بها عن طريق المعايير الديمقراطية؟

« إدوارد سعيد »

كتاب "إدوارد سعيد" "الثقافة والإمبريالية" Culture and Imperialism (1993) هو تحقق لمشروع نقدى بدأه بكتابه "الاستشراق" Orientalism (1978) . إن معالجتى فى هذه الدراسة ليست فحصاً لعمل "سعيد" فقط (أى الثقافة والإمبريالية)، ولكن تعتمد على بحثه السابق لكى نوضح الحاضر. إن النقد الأدبى والنظرية، بالنسبة إلى "سعيد"، ينبغى أن يقوم بمهمة

دنيوية worldly vocation، ليست عائمة فى وجود ذهنى، وكما يقول "سعيد" فى كتابه "العالم، والنص، والناقد" The world , the Text , and the Critic (1983) : "إن وقائع القوة والسلطة- بالإضافة إلى أفعال المقاومة التى يقوم بها رجال ونساء وحركات اجتماعية للمؤسسات والحكومات والمعتقدات التقليدية/ الجامدة Orthodoxies- هى وقائع تجعل النصوص نصوصًا ممكنة، وتنقلها إلى قارئيها، وتجتذب اهتمام وعناية النقاد. هذه الوقائع هى ما ينبغى أن يضعها النقد والوعى النقدى فى حسبانه"(5). ويضيف "سعيد" صفة "دنيوى/ مدنى" secular إلى تلك الصيغة لكى يقاوم أى معنى للكيان/ الهوية منقول من السرديات الدينية أو القومية: "إن الرجال والنساء ينتجون تاريخهم الخاص، ومن ثم فإنه يجب أن يكون ممكناً أن نتناول ذلك التاريخ من خلال علاقات أو شروط دنيوية/ مدنية، هذه العلاقات أو الشروط تتم رؤية الأديان بموجبها، كما لو كانت صفة مميزة token للمشاعر الخفية/ الدفينة للكيان/ الهوية وللتماسك القبلى ... ولكن الدين يملك غاياته فى الدنيوى. إن الإمكانيات يتم تقليصها للدرجة القصوى عن طريق الوجود فى مجتمعات أخرى"(232 , 1992).

إن مشروع "سعيد" النقدى هو مشروع ميتاهرمنيوطيقى أو هرمنيوطيقى شارح Metahermeneutical، ويعتمد على مصادر متعددة. فـ"سعيد" يسلم بصحة الفرضية الجداميرية Gadamerian Premise التى تهتم بعملية تثبيت أو طمر embeddedness المؤول فى وضع ثقافى معين: "ليس ثمة ميزة أو أفضلية خارج نطاق أو حدود فعلية actuality العلاقات بين الثقافات ... إننا، إن جاز التعبير، نكون فى عملية اتصالات، ولسنا خارج نطاقها ولا وراءها" (1993, 55). ومع ذلك، فإن "سعيد" يوجه هذا الزعم الذى يدور حول الوضعية positionality ضد منظرى الماركسية بالذات، لأنه يبين أن الروايات Stories المروية من قبل الهرمنيوطيقا والماركسية وما بعد البنيوية هي روايات مركزية أوربية Eurocentric . لم يكن إدراك "سعيد" للتموضع positioning مكانياً فقط ولكن أيضاً زمنيا مثل إدراك "جدامير" Gadamer . ويذكرنا "سعيد" بأنه "ينبغى أن نضع فى حسباننا الصلاحية الخاصة بالحاضر من حيث إنها معْلمات ونماذج لدراسة الماضى"(61)؛ وبطريقة تبادلية "كيف نصوغ أو نمثل represent الماضى الذى يشكل فهمنا ووجهات نظرنا للحاضر" (4).

إن "سعيد" على خلاف ما بعد البنيويين، يصل نظريته التأويلية أو هرمنيوطيقيته بالمشروع الماركسى للانتقاد الإيديولوجى والتصور اليوتوبى utopian projection. إنه يريد، أولاً، أن يكشف إيديولوجيات الإمبريالية الغربية وإيديولوجيات تلك الثقافات التى تقاومها . إن هذه الإيديولوجيات تمنعنا من رؤية كيف تعمل القوة والكيان/ الهوية الثقافية معاً من أجل تقطيع العالم إلى جزر متنافسة. ويأمل، ثانياً، فى ربط هذه الجزر عن طريق إعادة سرد رواياتهم بصورة تدرك كلاً من الثقافة الغربية والثقافات المهمشة فى العالم الثالث. إن "سعيد" يريد أن يشكل حواراً ثقافياً جديداً ممكناً من خلال عملياته الكاشفة .

فمن أجل توضيح ديناميكيات/ حركيات الإمبريالية، يعتمد "سعيد" على المنهج الجينالوجى/الحفرى genealogical لـ "فوكو" Foucault لاكتشاف حفريات شبكة خطابية معينة . فى كتابه "الاستشراق" يدرس التصور أو المفهوم والنظام أو المعرفة بوظيفة الشرق، وكما يقول فى مقاربته: "إن ظاهرة الاستشراق، كما أدرسها هنا، لا تتعامل مع التطابق بين الاستشراق والشرق، ولكن تتعامل مع الاتساق الداخلى للاستشراق وأفكاره عن الشرق (الشرق بوصفه طريقة حياة أو أسلوب معيشة career)، على الرغم من، أو بما يتجاوز، أية مطابقة، أو فقد ذلك التطابق، مع شرق (حقيقى) " (5) . فمن خلال فحص " التكوين لوجود جغرافى جديد يُطلق عليه الشرق " (222)، يستنتج " سعيد " كشفاً فوكوياً لما أطلق عليه فى " الثقافة والإمبريالية " :

"الاعتماد على ما بدا أنه معارف ثقافية سياسية منفصلة تدور حول التاريخ القذر فعلاً للإيديولوجيا الإمبريالية والممارسة الاستعمارية " (41 , 1993) . إن الجينالوجيا / الحفرية الفوكوية تكون ملائمة لهذا المشروع، لأن ثمة " توازى بين نظام carceral خاص بـ " فوكو " والاستشراق ... فيما يتعلق بالاستشراق بوصفه خطاباً، يشبه كل خطاب، فإنه مكون أو مؤلف من علامات، ولكن ما تقدمه تلك الخطابات هو أكثر من استخدام تلك العلامات لتعيين الأشياء. "إنه ذلك "الأكثر" الذى يجعل العلامات غير مساوية للغة أو الكلام أنه ذلك "الأكثر" الذى يجب أن نعلنه ونصفه" (222 , 1983) . إن ما يجعل " سعيد " متشابهاً مع " فوكو " هو الفكرة التى ترى " أننا يمكن أن نفهم اللغة بطريقة أفضل عن طريق رؤية الخطاب لا بوصفه مهمة تاريخية، ولكن بوصفه مهمة سياسية " (219) .

ومع ذلك، فإن " سعيد " تحول عن تحليل " فوكو " للقوة والمقاومة على أساس الخطاب وليس بالأحرى العوامل agents، لأن تحليل الخطاب يغفل كثيراً جداً الحكاية التى يريد أن يرويها : " وعلى الرغم، أيضاً، من دنيوية worldliness هذا العمل البارعة، فإن " فوكو " يتبنى، بطريقة غريبة، نظرة سلبية وعقيمة ليست كثيرة جداً فى استخدامات القوة، ولكن فى كيف ولماذا تكون القوة مكتسبة، ومستخدمة ومستمرة " (221 , 1983) . إن " سعيد " يعتقد أننا ما زلنا بحاجة إلى أن نفكر على أساس " من يمتلك أو يحوز القوة ومن يسيطر على من" (221) . فـ " فوكو " " يستخف بتلك القوى المحركة للتاريخ بوصفه مشروعاً، مطمحاً، حباً مطلقاً للقوة " . علاوة على ذلك، "فإنه يبدو غافلاً عن المدى أو النطاق الذى تكون فيه أفكار الخطاب والمعرفة أوربية بطريقة جازمة، وكيف ... أن المعرفة تم استخدامها لإدارة ودراسة وإعادة تشييد- ومن ثم، فيما بعد، لكى تحتل وتسيطر أو تتحكم وتستغل- العالم غير الأوربى برمته تقريبًا"(222).

ينتقل "سعيد"، فى كتابه "الثقافة والإمبريالية" من اكتشاف الإمبريالية إلى الاستراتيجية الطباقية contrapuntal للروايات الموضوعة جنبًا إلى جنب juxtaposing الإمبريالية (الفصل الثانى)، بالإضافة إلى روايات المقاومة والمعارضة (الفصل الثالث)، إن "سعيد" يطور بديله عن الأنطولوجيات اللاإنسانية antihumanist ontologies لـ"فوكو" و"دريدا" Derrida، التى كان لها تأثير فى عمل ما بعد الاستعمار لـ"جياترى سبيفاك" Gayatri Spivak، و"هومى با با" Homi Bhabha . فـ"سعيد" يرفض فرضية "سبيفاك" التى ترى أن خطاب الإمبريالية لا يقمع فقط، ولكن يقنع تماماً الذات الأصلية بالاشتراك فى جريمة القمع. إن المقاومة القومية، فى نظر "سبيفاك"، تقدم دليلاً على كيف كان خطاب الهيمنة hegemonic discourse مدمجاً فى الذات أو النفس تمامًا: "لا يمكن لمنظور نقدى للإمبريالية أن يحول الآخر إلى "أنا" ما، لأن مشروع الإمبريالية دائماً قد حول، تاريخياً، ما قد كان الآخر مطلقًا إلى آخر مدجن يعزز أو يقوى الأنا الإمبريالية" (Spivak cited in Parry , 36). إن "سعيد" يرفض أنطولوجيات ما بعد البنيوية التى تعيد كتابة العوامل / القوى agents بوصفها حركات للمغزى . إنه يرفض التبرؤ من أن تكون القوة agency لديها علاقة بحركات المقاومة فى الوقت الذى يصر على توجيه كلامه إلى دوافع الإمبرياليين . وكما تقول " بينيتا بارى " Benita Parry : « فى طرح " سعيد " لا تكون علامات المعارضة المضادة للهيمنة Counter-hegemonic opposition متموقعة داخل فجوات الخطابات المسيطرة أو تمزقات التمثيل الإمبريالى، [ذلك يعنى طريقة ما بعد البنيوية التى تموقع المعارضة]، ولكن تكون متموقعة من خلال أفعال وتعبيرات التحدى للمواطن الأصلى " (36) .

إن التزام " سعيد " بأنطولوجيا نقدية لا تفكك القوة agency إلى علامات يتم تأملها من خلال فهمه لوضع الناقد، الذى يناقشه من خلال الفكرة الإنسانية الماركسية لـ " الوعى النقدى"،

يقول " سعيد " : " يقف الوعى النقدى بين إغوائين ممثلين represented عن طريق قوتين هائلتين ومترابطتين تجذبان الاهتمام / الانتباه النقدى، أحدهما هى الثقافة التى يكون النقاد مقيدين بها بطريقة انتسابية filiatively (عن طريق المولد، الجنسية، المهنة) . أما الأخرى فهى منهج أو نظام مكتسب بطريقة انتمائية affiliatively (عن طريق الاقتناع الاجتماعى والسياسى، الظروف الاقتصادية والتاريخية، المسعى المقصود والتمعن الإرادي)" (26 , 1983) . إن المشكلة هنا تكمن فى أن " سعيد " ينظر إلى هذا التموضع positioning فى النهاية بطريقة سلبية، إنه ينظر فقط من وجهة النظر التي تقدمها هرمنيوطيقا الشك Hermeneutics of Suspicion . فهو خائف جداً من كيان مسيطَر عليه، ومن إنقاص هذا التعقيد للماضى والإمكانيات الخاصة بالمستقبل عن طريق استخدام مقولات عامة للفهم الذاتى مثل الولاء القومى أو النظرى، ذلك يخضعه إلى مفردات لاثابتة أو لا إيجابية لوصف موقعه النظرى . فشبح القاعدة الجداميرية التى ترى أن " الوعى هو أعلى وجوداً من الشعور " يدفع " سعيد " إلى إبعاد لا يمكن رسمه أو تحديده unmappale exile .

وإذا تحدثنا عن الانتقاد فإن "سعيد" يطور استعارة زمنية spatial تتضمن كلاً من البعد distance (البعد الفوكوى) والقرب closeness: "أن تقف بين الثقافة والنسق / النظام هو أن تقف، من ثم، قريباً من القرب نفسه وهذا لديه قيمة معينة بالنسبة لى حقيقة مادية يجب أن يتم من خلالها تشكيل الأحكام السياسية والأخلاقية والاجتماعية". (26 ,1983). إن المرء يمكنه الاقتراب من الحقيقة فقط عندما يكون مبعَدا، عندما يسعى إلى شكل جَوَّاب للفكر . "فمن جهة أولى، يسجل العقل الفردى ويكون على وعى كبير جداً بالكل الجمعى أو السياق أو الموقف، الذي يجد نفسه فيه . ومن ناحية أخرى، بسبب هذا الوعى بالضبط ... لا يكون الوعى الفردى طفلاً مجرداً بطريقة طبيعية وسهلة للثقافة، ولكن فاعل / ممثل تاريخى واجتماعى فيها . وبسبب هذا المنظور، الذى يقدم الحالة أو الظرف والاختلاف أو الفرق حيث كان التكيف والانتماء/ الانتساب، فإن هناك البعد أو ما قد نطلق عليه أيضاً النقد" (15). ما يكون شائقاً هو أن "سعيد" يستخدم "القرب" بدلاً من "التجذر" rootedness بوصفهما المعارض للبعد والإبعاد. إن ما يجيز له استخدام "القرب" هو تأكيد الارتباط ولكن لا يخص التقاليد مطلقاً التى تعطى الارتباط شكلاً وجوهرًا، ولذلك فإن "البعد" فى ذاته يتم تثبيته والمحافظة عليه. إن "سعيد"فى بداية "الثقافة والإمبريالية" يقرر أن "هذا الكتاب هو كتاب إبعاد"(xxvi , 1993). لقد عرج نقاد سعيد على معنى "الإبعاد" فى كتابه هذا. وكما تقول "كاثرين جالاجير" Catherin Gallagher : «يشير سعيد إلى أن المعرفة مقيدة دائماً بالمكان، ولكنه يصر على أن ثمة مكانًا سائدًا/مسيطرًا ابستيمولوجيًا للانزياح أو الإحلال يطلق عليه الإبعاد » (cited in McGowan , 170). لقد كان نموذج "سعيد" فى كتابه "العالم، والنص، والناقد" هو "إيريك أويرباخ" Erich Auerbach، بينما كان نموذجاه فى كتابه "الثقافة والإمبريالية" هما الناقدان "فرانتز فانون" Frantz Fanon ، و "س . ل . ر . جيمس" C.L.R. James، اللذان كتبا حول موضوع رئيسى للغات النقدية المختلفة والمتطابقة الخاصة بهما. وفى نهاية سؤال التجذر والقومية، فإن "سعيد" ينتقد "رايموند وليامز" Raymond Williams، بدقة، بسبب إنجليزية " وليامز " ومفهومه للوطن : " إن القوة فى عمل " وليامز " متحدة، فعلياً، مع تجذره، بل وتعصبه، فالخصوصيات تبعث أو تحث داخل الطاقات المتنوعة للمنتسبين بلا جذور وبلا وطن مثلى (عن طريق أصل غير إنجليزى، غير أوربى، غير غربى) على اتحاد نظرة معجبة وغير مربكة" (cited in Parry , 21) .

وعلى الرغم من أن " سعيد " يصر على اللاتجذر، فإن القيم التى يحتكم إليها هى قيم الإنسانية والديمقراطية . يقول " سعيد " فى كتابه " العالم، والنص، والناقد " : " إن النقد فى

الغالب أو على العموم- وينبغي أن أكون واضحاً- يجب أن يفكر في نفسه بوصفه قيمة أو تعزيزًا حياتيًا Life-enhancing، ومعارضًا بطريقة تأسيسية كل شكل للاستبداد، والسيطرة، والظلم، إن أهدافه الاجتماعية هي معرفة لا قهرية / لا قسرية noncoercive منتجة من خلال الاهتمامات بالحرية الإنسانية"(29) . إن "سعيد" يدرك أن هذه القيم تضعه في خلاف مع "فوكو" وفي وفاق أو على مداد واحد مع النقد الثقافي لـ"نوام تشومسكي" Noam Chomsky. يقول سعيد في مقابلة معه: "إنني أشعر دائماً بأن المرء، في الواقع، قد يدرج في عداد كل منهما (فوكو وتشومسكي). في النهاية أعتقد أن وضع "تشومسكي" هو وضع أكثر إعجاباً وتشريفاً .... إن الاستشراق متناقض نظرياً، لقد قصدت تلك الطريقة: إنني لا أريد منهج "فوكو" أو منهج أي شخص، لكي أجتاز ما حاولت أن أقدمه. إن تصور نوع ما من المعرفة اللاقهرية/ اللاقسرية، التي انتهيت إليها في هذا الكتاب كانت بتعمد لافوكوية anti-Foucault (Salusinsky, 134,137). إن المشكلة تكمن في أن سعيد لا يحكي قصة تدور حول هذه القيم، وكيف يفهمها. إنه يرفض أن يموقع نفسه داخل/ضمن التقاليد الأخلاقية/السياسية. والنتيجة هي أن فلسفته السياسية ليست لديها فاعلية. وكما يقول "جون مكجوان"Jone McGowan: "ما يكون غريباً هنا الإصرار على انقسام بين الناقد "المعارض" oppositional والقامعين oppressors . وكأن اتخاذ موقف من أجل قيمة أو تعزيز الحياة والحرية الإنسانية هو موضع جدل وخلاف . إن أي شخص يزعم أنه يعمل من أجل هذه الأهداف، فإن موضع النزاع أو الخلاف هو كيفية تفعيل هذه الأهداف بالأحرى المعايير الملتبسة في ظرف معين، ولذلك فإنها يمكن أن تفيد للحد من الأعمال الاستبدادية الفعلية" (176) .

إن "سعيد" يعادل إصراره على الإبعاد بدعوة إلى تبني منظور كلي holistic للثقافات في العالم، والكلمة أو المصطلح الذي يستخدمه لهذه الكلية holism هو "الجماعة" community ؛ إنه يبني فكرته للجماعة على مطالب إمبريقية/تجريبية ويوتوبية/إصلاحية. يهتم المطلب الإمبريقي/ التجريبي بالترابطية المتبادلة interconnectedness لتجارب/ برات العالم: "أن تتجاهل أو بطريقة أخرى تهمل التجربة المتشابكة/ المتداخلة للغربيين والشرقيين، فإن الاتكال أو التواقف المتبادل للمناطق الثقافية، التي عاش فيها المستعمِر والمستعمَر معاً، وتصارع كل مع الآخر من خلال الإسقاطات بالإضافة إلى الجغرافيات والسرديات والتواريخ المتنافسة، يمكن أن يفتقد ما يكون جوهرياً بالنسبة للعالم في القرن الماضي" (1993, xx) . أما المستوى اليوتوبي/ لإصلاحي، فإن سعيد يريد أن يحدث حواراً لا قهرياً / لا قسرياً بين الكيانات المختلفة معرفياً مع خلخلة الحدود . إنه يريد " أن يحول الأوربي بالإضافة إلى المواطن الأصلي معاً من خلال جماعة لا عدائية جديدة واعية ولا إمبريالية " (274) . فـ"سعيد" يحاول أن يصرفنا عن معرفة الذوات الفعلية أو فهم الذوات الفعلية لنفسها والسرديات التي عرقلت حوار العالم إلى فضاء ما حيث إن أي فهم جديد للثقافة يمكن أن يكون مفتوحاً . إننا هنا ندرك النمط أو النموذج الهرمنيوطيقي المألوف للانتقاد واليوتوبيا : " إنني أريد، في البداية، أن أتأمل فعاليات المناطق الفكرية لكل من الشائع أو العام والمتعارض في خطاب ما بعد إمبريالي، بنوع خاص، فيما يبعث ويشجع من خلال هذا الخطاب على بلاغة وسياسة المسؤولية . وحين استخدم وجهات النظر والمناهج لما قد يطلق عليه أدبًا مقارنًا للإمبريالية، فإنه ينبغي أن أتامل الطرق أو السبل التي من خلالها تصور معاد النظر فيه ومعدل لكيف أن أي اتجاه فكري ما بعد إمبريالي قد يوسع الجماعة المتشابكة أو المتداخلة بين المجتمعات الميتروبوليتانية / المدنية والمستعمرة سلفاً" (18) .

إن روايات سعيد الجديدة تحتاج إلى أن يتخاصم مع الفرضية المتجانسة التي تنسجم عادة مع الكلية holism . ويكتسب البعد اليوتوبي / الإصلاحي عند " سعيد " مساحة للروايات

والأنطولوجيات المتصارعة وغير المتكافئة . فـ"سعيد" على خلاف "هبرماس" Habermas لا يحاول أن يصلح أو يقوم "الاتصال المعوج" distorted communication بيوتوبيا الشفافية الاتصالية. فضلاً عن ذلك، يقاوم انتقاد "سعيد" أية نتيجة ديالكتيكية / جدلية، لأنه متشكك في السرد نفسه : " إن الروايات هي في أعماق القلب، أو في الواقع، لما يقوله المكتشفون والروائيون حول المناطق الغريبة في العالم، وتصبح، أيضا، طريقة الشعب المستعمَر مستخدَمة لتأكيد كيانهم / هويتهم الخاصة والوجود لتاريخهم الخاص " (xii , 1993) .

إن "سعيد" يضم الانتقاد واليوتوبيا معًا عن طريق ما يطلق عليه استراتيجية " طباقية " تجمع الروايات التي عزلت السرديات الإمبريالية والقومية : " يجب علينا أن نكون قادرين على أن نفكر من خلال ونؤول معًا التجارب التي تكون متعارضة، كلٌ من جهة برنامجها agenda الخاص ومعدل التطور، وتشكلاتها الداخلية الخاصة بها، وانسجامها الداخلي ونظام العلاقات الخارجية "(32) . لا يقدم " سعيد " عوناً على كيف " نفكر من خلال " أو نؤلف بين القصص المختلفة، إنما الأمل في أن الروايات الموضوعة جنباً إلى جنب وغير المتكافئة سوف تنتج تغييرًا سياسيًا : "إن هدفي التأويلي السياسي (في مفهوم أكثر اتساعاً) يمكن أن يوفق أو يجمع هذه النظرات والتجارب التي تكون مغلقة ايديولوجيًا وثقافيًا على بعضها البعض، والتي تحاول أن تبتعد وتطمس نظرات وتجارب أخرى" (33) . إن الطباقية Contrapuntalism تؤسس وحدة سينكرونية / محايثة بين الروايات غير المتكافئة .

إن "سعيد" يعرض كيف أن أية قراءة طباقية يمكن أن تفحص عندما يحلل رواية "جين أوستن" Jane Austen : Mansfield Park . إنه يبدأ بوضع قراءته الخاصة : "إن تأويل "جين أوستن" يعتمد على من يقوم بالتأويل، ومتى يقوم به، وليس أقل أهمية، من أين يقوم به" (93 , 1993 . فإذا أظهر أو أبرز النسويون والماركسيون قضايا الجنوسة gender والطبقة " فإنهم يهملون أو يتجاهلون التقسيم الجغرافي للعالم" (93). ويركز سعيد، من خلال قراءته لـ Mansfield Park، على الاتصال بين حياة عائلة "بيرترام" Bertram في إنجلترا والضيعة في "أنتيجيوا" Antigua التي تسحب منها دخلها المعيشي. «ترى "أوستن" ما تفعله أو ما تقوم به "فاني" Fanny [بطلة الرواية] بوصفه تحركًا محليًا أو على قدر صغير في المكان الذي يتوازى أو يتماثل مع الأكبر، أي التحركات الاستعمارية الأكثر انفتاحًا للسير "توماس" Sir Tomas، معلمها الخاص، ذلك الرجل الذي يمتلك الضيعة التي ورثتها"(89). ولأننا لم نسمع السير "توماس" يعلق على "أنتيجيوا"، فإن "سعيد" يستدعي "جون ستيوارت مل" John Stuart Mill ليعطينا شعورًا من أجل استخدام "أوستن" لـ"أنتيجيوا" : "هذه [ممتلكاتنا البعيدة عن المركز] يمكن بطريقة صعبة أن يتم النظر إليها بوصفها دولاً أو أقطارًا، ولكن الأكثر احتمالاً بوصفها ضيعات زراعية وصناعية تختص بجماعة أكبر" (cited in Said 1993 , 90) .

يعزل "سعيد"، من ثم، لحظة السكوت أو الطمس في الرواية عندما يتم سؤال السير "توماس" عن تجارة العبيد : "لكي نقرأ بطريقة دقيقة للغاية أعمالاً مثل Mansfield Park، فإنه يجب علينا أن نراها في الأغلب أو على الجملة مقاومة أو إلغاء لذلك الوضع الآخر، الذي لا يمكن لتضمنها الأساسي، وصدقها التاريخي، وإيحانيتها التنبؤية أن تخفيه تماماً. إن عاجلاً أو آجلاً لم يعد هناك سكوت أو طمس عندما يتم الكلام عن العبودية" (96 , 1993) . ويضع "سعيد" من خلال الأسلوب الطباقي هذا السكوت أو الطمس لأنشطة السير "توماس" في المستعمرة جنباً إلى جنب مع الغنى النصي لظهوره في Mansfield Park : "إننا يمكن أن نؤول، من منظورنا الآخر، قوة السير "توماس" في أن يأتي ويذهب في "أنتيجيوا" وكأنها منحدرة من التجربة القومية الصامتة للكيان والسلوك و"الرسامة" Ordination الفردية، مقوننة أو ممثلة enacted

بهذه السخرية والذوق فى Mansfield Park . إن المهمة يمكن أن لا تفقد معنى تاريخيًا حقيقيًا أولاً، ولا متعة كاملة أو استحسانًا كاملاً ثانيًا، الكل فى الوقت نفسه يرى الاثنين معًا" (97) .

إن ما يكون مهمًا، مثل اكتشاف " سعيد " للرواية الإمبريالية، هو أيضًا قراءته التى تتوسل بالأسئلة. ماذا تعنى المتعة الكاملة أو الاستحسان الكامل هنا ؟ يبدو أنها نوع ما من الإدراك الاستاطيقى الذى يكون متعارضًا مع ادعاء المعرفة المقدم من قبل القصة التاريخية . فـ " سعيد " يرفض أى عزل ساذج لعمل " أوستن " : « نعم، إن " أوستن " تنتمى إلى مجتمع يملك العبيد، ولكن هل نتخلص أو ننبذ، بناء على ذلك، رواياتها بوصفها ممارسات مبتذلة للغاية ... ؟ مطلقًا، إنى أحتج » (96 , 1993) . ولكن أى قيم من عمل " أوستن " يمكن استعادتها بالنسبة لمشروع " سعيد " ؟ إننا لم نكتشفها مطلقًا . فطباقية " سعيد " ليس لديها بعد استعادى .

إن الفشل أو الإخفاق لاستعادة أو لاسترداد أية تقاليد يجرد الجماعة اللامتخاصمة / المتصالحة من الوجود الفعلى concreteness، ويجرد الأهداف النقدية لـ"سعيد" من أى موقع جدلى فى المناقشات أو الجدالات المعاصرة. إن "سعيد" بالطبع، واضح فى وضعيته الإمبريقية/ التجريبية- ذلك يعنى نشأته فى فلسطين ومصر وأمريكا- ولكنه تكلم قليلاً عن كيف يضع أو يموقع فكره فى أية تقاليد . إن الجماعة هى نموذج متسق regulative ideal لا يكون متصلاً أو مرتبطًا بأية تقاليد أخلاقية/سياسية . ولقد استخدمت هذا المصطلح الكانتى Kantian للتأكيد على كيف أن "جماعة" سعيد مستأصلة أو منقطعة من التاريخ والتقاليد . إن انقطاع الجماعة متيسر عن طريق الموقع أو الوضع لانتقاده، الذى يمارسه "سعيد" على المستوى الفلسفى الشارح أو الميتافلسفى metaphilosophical، والمفردات التى يستخدمها "سعيد" تظل عند المستوى النظرى الشارح أو الميتانظرى metatheoritical .فـ"الإمبريالية"، و"المقاومة"، و"الطباقية"، هى مصطلحات تحلل جميع أشكال الثقافة ما عدا الكيان/ الهوية والاختلاف: أى أن الثقافة هى أحد المحددات للذات التى يحتاج "الوعى النقدى" أن ينتبه إليها أو يعتنى بها،ولكن يتم تعريفها بطريقة سلبية فى النهاية بوصفها شركًا أو أحبولة entrapment.

يعترف "سعيد" أو يقرر بأنه متشكك بطريقة عميقة فى المفهوم (أى مفهوم الثقافة): "بالنسبة لى، وعلى الرغم من ذلك ربما أوظفه بطريقة قوية جداً، الثقافة يتم استخدامها لا بوصفها مصطلحاً تعاونيًا واشتراكيًا، ولكن بالأحرى بوصفها مصطلحًا للإبعاد والإقصاء exclusion بطريقة جوهرية" (cited in Parry, 21). ويقول سعيد فى "الثقافة والإمبريالية": "الثقافة، كما طرح ماثيو أرنولد، هى مفهوم يشتمل على عنصر تطهيرى وتهذيبى، إنها مستودع كل مجتمع للأفضل الذى يتم التعرف عليه، والتفكير فيه" (xiii). إن مفهوم الثقافة، بالنسبة لـ"سعيد"، "يعد مصدرًا للكيان/ الهوية، علاوة على ذلك مصدرًا تنازعيًا أو خلافيًا"، أى مفهوم يقود الثقافة إلى أن تفصل أو تعزل نفسها من "العالم اليومى" (xiii) . إن مناقشة "سعيد" لمفهوم التقاليد تكون متشابهة مع مناقشته لمفهوم الثقافة، لأنه يتأمله، فقط، بوصفه نسيجًا إيديولوجيًا مكرسًا لإنتاج خُلُوص Purity قومى أو أخلاقى، لا بوصفه مصدرًا للمعقولية كما يراها "جدامير" و"ألاسدير ماك إنتير" Alasdair MacIntyre و "كورنيل ويست" (33 - 32 , 16 - 15 , 5 - 4 ,xii - xiii) .

إن "سعيد" مهتم جدًا بأن أى تشكل أخلاقى/ سياسى، إن كان على المستوى الفردى أو الجماعى، يصبح مقاطعة محددة ماديًا لا يمنحه "سعيد" حيزًا نظريًا أو سرديًا وفقا للتشييد الإيجابى للكيان / الهوية، متضمنًا الكيان / الهوية لجماعته المثالية . ولكن تصور ما عن الكيان / الهوية لا يمكن الانفلات منه، وكما يقول "تشارلز تيلور" Charles Taylor : "أن تعرف من تكون يمكن أن تكون متكيفًا فى حيز أو مكان أخلاقى، أى حيز أو مكان ينشأ فيه أسئلة حول

ماذا يكون الخير أو الشر، وما تقدمه أو تفعله يكون جديرًا بالاحترام أو لا يكون، وما لديه معنى وأهمية بالنسبة لك وما يكون مبتذلاً تافهًا وثانويًا" (28 , 1989) .

إن قراءات "سعيد" لـ"فانون" و"س . ل . ر . جيمس" لا توضح هذه الصورة كثيرًا جدًا. فـ"سعيد" يثبت ويحافظ على هذين المفكرين، لأنهما يتبنيان وجهة نظر طباقية" للتاريخ الذى يرى أن التجارب الغربية وغير الغربية تنتمى إليهما (أى الغربى وغير الغربى) معًا، لأن تلك التجارب متصلة بالإمبريالية"، ولأن "فانون" و"جيمس" يوظفان "الطاقة الهائمة والمهاجرة واللاسردية anti-narrativ" (1993, 279)، وعلى الرغم من ذلك، فإن مناقشة سعيد لـ"جيمس" لا تقدم التحليل النظرى الشارح أو الميتانظرى للعناصر strains المختلفة فى فكر "جيمس"، وبدلاً من ذلك فإن "سعيد" يمدحه ويثنى عليه فقط من أجل قدرته على أن يضع جنبًا إلى جنب التجارب المتعارضة أو المتناقضة، وهذا الثناء بكامله هزيل جدًا . إن قيمة "الطباقية" يجب أن تكون متصلة، فى المقام الأول، بالقيم والروايات التى ترشد أو تقود التأويل السياسى للثقافة .

تأتى قيمة مشروع "سعيد"، جوهريًا، من كشفه للإمبريالية، وليس من موقعه الأخلاقى السياسى أو نظريته. فرواياته تتحدى الفهم الذاتى للديمقراطيات الغربية ولهذه الثقافات التى تقاوم الهيمنة الغربية. ربما يتم مساءلة "سعيد" كثيرًا جدًا لتقديم المصادر الأخلاقية/ السياسية والثقافية للتفكير خلال المعضلات dilemmas التى وضعها، إن هذا قد يتطلب كتابًا من نوع مختلف جدًا عن تلك الكتب التى كتبها.

« كورنيل ويست »

إن عمل "ويست" متجذر بطريقة وجودية existentially وفلسفية بصورة ليست مثل نقد الإبعاد الخاص بـ"سعيد". فمقاربة "ويست" هى هرمنيوطيقا متعددة ومتنوعة polyglot مطورة من البراجماتية، والماركسية، والثقافة الأمريكية الإفريقية، والمسيحية . إن ما يكون حاسمًا، من منظورنا، حول عمله هو الطريقة التى ساعدنا بها على التفكير فى الاختلاف السياسى، وربما تكون قضية مواجهة النظرية المقلقة للغاية اليوم .

إن الماركسية تلعب دورًا مهمًا فى نظرية " ويست " لأنها تمنحه قوة شارحة لم يجدها فى النزعة الإنسانية humanism ولا فى ما بعد البنيوية . فى مقالته عن "جورج لوكاش" فى كتابه : Keeping Faith (1993) يوجز دفاعًا متشعبًا إلى ثلاث نقاط عن التقاليد الدياليكتيكية / الجدلية ضد النزعة الإنسانية وما بعد البنيوية . الأولى : ينفصل أو ينقطع الانتقاد الماركسى تمامًا عن الحوار السطحى للنقد الإنساني لكى يكشف العمليات الاجتماعية التحتية وليس بالأحرى تفكيك الأدوات المنتجة للحقيقة فى الفكر جميعه على غرار طريقة " دريدا " و " فوكو " . والثانية : إن مسعى الماركسية للتفكير فى كلية المجتمع- ما يطلق عليه الغرب كيفيته أو طريقته " الكلية " فى التفكير، بوصفها متعارضة مع الكيفية الاستعارية metaphoric للنزعة الإنسانية والكيفية الكنائية metonymic للتفكيك- هو تفوق نقدى مهم إن لم يكن الوحيد فى نوعه . والثالثة : إن الفكر الماركسى يكون دائمًا مركزًا على تحول البنيات فى الهيمنة الاجتماعية والسياسية، وليس على الرغبة الفردية (النزعة الإنسانية) أو " التناقضات الفلسفية للفكر الإنسانى " (144) .

إن "ويست" سريع التأثر sensitive بالانتقاد ما بعد البنيوى للتشديد المختزل للماركسية على الطبقة، وفهمها المبسط للتاريخ، ونظريتها الكلية . ففكر "ويست"، فى الحقيقة، يستعيد الانتقاد الجينالوجى/الحفرى لـ"فوكو" من أجل مشروع "ويست" الخاص . إن "فوكو" "يحفر أو ينقب عن خصوصية القوالب السياسية والاقتصادية والثقافية التى يتم إنتاج وتوزيع وتداول

واستهلاك أنظمة الحقيقة داخلها. إنه لا ينبغى على المفكرين أن يخدعوا أنفسهم عن طريق الاعتقاد- كما يفعل المفكرون الإنسانيون والماركسيون- بأنهم يناضلون من أجل الحقيقة، بالأحرى، المشكلة هى النضال على الحالة المجردة للحقيقة واتساع الآليات المؤسسية التى تستوجب هذه الحالة" (81 , 1993) . ويرفض " ويست "، أيضًا، الشكوكية skepticism التهكمية لـ"فوكو" وانفصاله عن السياسة. إنه يعتقد أن انتقاد "فوكو" يكون ضعيفًا، وكأن هذا الانتقاد يرفض أى شكل لليوتوبية/الإصلاحية" (84). ويؤكد "ويست" على إمكانية القوة agency والتغيير، وأن اتجاه التغيير الاجتماعى "يتم إرشاده أو توجيهه بطريقة واضحة عن طريق المثل الأخلاقية للديمقراطية والفردانية المبدعة" (226 , 1989) .

ولكن هل يلائم "ويست" هذه المثل مع الماركسية، التى تكون، بطريقة ذائعة، عدائية للديمقراطية الليبرالية ؟ إن المفكر الماركسى الذى يساعد "ويست" على هذا التحول هو "أنطونيو جرامشى" Antonio Gramsci، بالإضافة إلى أنه شخصية مهمة لـ"سعيد" . إن "جرامشى"، فى قراءة "سعيد"، يعد سلفًا لـ"فوكو"، وهو الذى يكشف عن تعقيدات السلطة فى الدول الحديثة: "نعم، "جرامشى" قبل "فوكو" أدرك الفكرة التى ترى أن الثقافة تخدم السلطة والدولة القمعية بطريقة جوهرية، لا لأنها تقمع وتجبر على الطاعة، ولكن لأنها تأكيدية وقاطعة ومقنعة. إن "جرامشى" يرى أن الثقافة إنتاجية، وهذا- أكثر بكثير من احتكار الإجبار المضبوط من قبل الدولة- ما يجعل المجتمع الغربى القومى قويًا وصعبًا من أجل التجاوز إلى عملية تثوير" (Said 171 , 1983) .

على النقيض من ذلك، تؤكد قراءة "ويست" لـ"جرامشى" كيف يمكن للثقافة أن تقدم وسائل وذرائع أخلاقية/سياسية تقاوم الهيمنة: "إن الثقافة فى نظر جرامشى هى كل من التقاليد والممارسات الحالية . والتقاليد يتم فهمها لا بوصفها البقايا أو الآثار المجردة للماضى أو العناصر الجامدة الباقية فى الحاضر، ولكن بالأحرى بوصفها الوسائل التقويمية والتحولية النشطة لمجتمع ما . والممارسات الحالية يتم النظر إليها بوصفها فاعليات الوسائل الخاصة، خالقة عادات وإدراكات ونظرات للعالم جديدة تقف ضد ضغوط وحدود النظرات السائدة / المهيمنة" (West 119 , 1982). إن سعيد يؤكد على المقاومة، بالطبع، ولكنها المقاومة فى ذاتها، وليست فحصًا لتجسدات تلك التقاليد وإمكانياتها الديمقراطية . أما "ويست" فيهتم بتعضيضنا الثقافى فى الحاضر، ويجد هذا التعضيد فى أماكن متعددة .

بالنسبة لـ "ويست"، إن أى مفكر يتجاهل الاحتياجات الأخلاقية / السياسية للحاضر لا يكون مسئولاً بطريقة سياسية . وعلى الرغم من أن "ويست" لم يذكر مطلقًا أى شيء حول غياب الاستعادة / الاسترداد عند "سعيد"، فإنه لم يتردد فى انتقاد المفكر الماركسى المعاصر ذى الشأن الكبير "فريدريك جيمسون" Fredric Jameson بطريقة دقيقة، لأن "جيمسون" لم يصل أو يربط مطلقًا انتقاده للقوى التى تسيطر على عالمنا بالعوامل السياسية القادرة على تغييره: «مبدأ جيمسون الأساسى من أجل هرمنيوطيقا إيجابية positive هو يوتوبى/إصلاحى بمعناه السيئ، لأن هذا هو يوتوبية تقوم أو ترتكز إما على القوى التاريخية القادرة على تفعيلها التى لا يمكن تعيينها إمكانيًا أو على الفكرة التى ترى أن كل قوة تاريخية يمكن إدراكها تجسد تلك اليوتوبية» (1993 , 188). إن "جيمسون" عن طريق تقديم إيماءات لا استعادية يضع رهاناته جميعًا على ثورة قوية / ضخمة لا تستمد شيئًا من مؤسساتنا الحالية (189) .

علاوة على ذلك إن قراءة "ويست" لـ"جرامشى" ساعدته على أن يسقط جملة انتقاد الماركسية للديمقراطية الليبرالية: "أن تنفى الليبرالية السياسية بوصفها إيديولوجيا سياسية فى العالم الحديث يمكن أن تتغاضى أو تهمل بداياتها الثورية وإمكانية المعارضة ... أن تتجاهل

الميراث الطموح لليبرالية، وبناء على ذلك تنقص إنجازاتها العظيمة، يمكن أن لا تكون غافلاً تاريخيًا فقط ولكن أيضًا ساذج سياسيًا" (201 , 1993). لم يكن اهتمام "ويست" بالديمقراطية الليبرالية تمامًا يدور حول وضع الصحة والاستقامة القياسية، بالنسبة إليه إنها توظف بوصفها نقطة الانطلاق للتفكير في مستقبلنا السياسي. هنا يرتبط "ويست" بمنظرين سياسيين آخرين، مثل Chantal Mouffe الذى يطالب "اليسار" Left بأن يتخلى أو يكف عن الفكرة لثورة ما قد تبطل أو تمحق الديمقراطية الليبرالية : " هناك ببساطة رؤية اجتماعية يسارية لا يمكن قبولها فكريًا، وتفضيلها أخلاقيًا، وإدراكها علميًا، وبرنامج لا يتناول الليبرالية بوصفها نقطة بداية لإعادة التفكير فيها ومراجعتها وإصلاحها من خلال أسلوب مبدع" (223) . إن "ويست" لا يتجاهل أو يتغافل عن إخفاقات الليبرالية، بنوع خاص عدم إحساسها بـ"الممارسات الرأسمالية" التى تضعف أو تشوه الديمقراطية، وعدم إحساسها بالعنصرية racism والتحيز الجنسى sexism فى مؤسساتنا الثقافية. وعلى الرغم أيضًا من اشتراك الليبرالية مع القمع، فإن "ويست" يصر على أنها ليست "ملكًا للأبيض، الذكر الذى يحتل أماكن رفيعة، ولكن بالأحرى تقاليد ديناميكية / حركية يمكن تطويعها" (223) .

يأتى دفاع "ويست" المؤكد إلى حد بعيد عن التقاليد الديمقراطية الليبرالية فى كتابه : "المراوغة الأمريكية للفلسفة: جينالوجيا البراجماتية" The American Evasion of philosophy : a Genealogy of pragmatism، التى تعنى "أن أمريكا إلى حد بعيد يجب أن تقدم نفسها وأن تقدم العالم" (8) . إن "ويست" يبدأ حكايته بـ"إمرسون" Emerson، و"بيرس" Peirce، و"وليم جيمس" William James، و "جون ديوى" John Dewey، قبل تتبع ميراثهم فى عمل "دو بوا" W.E.B. Du Bois، و"سيدنى هوك" Sidney Hook، و"رينهولد نيبوهر" Reinhold Niebuhr، و"كوين" W.V. Quine، و"رتشارد رورتى" Richard Rorty . وتؤكد قراءة "ويست" لهذه التقاليد طريقة التفكير الأمريكى الذى يتوجه إلى إيضاح هاجس الفلسفة بأسئلة ابستمولوجية معرفية تكون مستأصلة أو منقطعة عن الممارسات الاجتماعية والسياسية ؛ فالقاسم المشترك للبراجماتية الأمريكية "ينطوى على ذرائعية instrumentalism متجهة إلى مستقبل ما، تلك الذرائعية تحاول أن تنشر الفكر بوصفه سلاحًا لكى تكون قادرة على فعل أكثر تأثيرًا" (5) . إن معالجة "ويست" لـ"إمرسون" متطابقة مع الطريقة التى يحاول من خلالها أن يراجع فهمنا لهؤلاء المفكرين كى يمنحهم ثقلاً اجتماعيًا/سياسيًا رفيعًا. ويرفض "ويست" القراءة المعيارية standard لـ"إمرسون" بوصفه شخصية من شخصيات النهضة الأمريكية (11)، ويضعه فى مسار فكرى مختلف عن طريق ربطه بـ"ماركس" Marx : "إمرسون متشابه مع ماركس، يركز على الهموم الملحة المطلقة من قبل الأمريكيين والفرنسيين والثورة الصناعية: أى مجال القوى الإنسانية وإمكان حدوث المجتمعات الإنسانية ... إن ما يفصل "ماركس"، و"إمرسون" من معظم معاصريهما هو تأكيدهما على الخصيصة الديناميكية / الحركية للذوات والبنيات، وتطويع التقاليد والممكن أو الإمكان التحويلى فى التاريخ الإنسانى" (10) . أما الشخصية الأخيرة فى جينالوجيا البراجماتية هى "ويست" نفسه بفلسفته عن "البراجماتية التنبؤية" prophetic pragmatism: "البراجماتية التنبؤية تجعل هذا الباعث أو المحرك والجوهر السياسى للمراوغة الأمريكية للفلسفة واضحًا. إنها، مثلما طرح "ديوى" Dewey، تفهم البراجماتية بوصفها شكلاً سياسيًا للنقد الثقافى، وتموقع السياسة فى التجارب اليومية لأناس عاديين" (213) .

إن محاولات "ويست"، أيضًا، لجمع هذه الشخصيات المختلفة لفتت انتباه النقد. إننى سأركز على الطريقة التى يدمج من خلالها "ويست" الإشكاليات المتنافسة من أجل تأويل الثقافة، بنوع خاص الإشكالية المؤسسة على التقاليد tradition - based problematic والإشكالية

الجينالوجية / الحفرية . هذا الصراع يتم إبرازه بطريقة شائقة من قبل "روبرت جودينج- وليامز" Robert Gooding - Wiliams، الذى يذكر أن مفهوم "ويست" الأساسى للتقاليد البراجماتية "يناقض مفهوم الجينالوجيا الذى يكرسه" (519) . ويناقش "جودينج- وليامز" تطور البراجماتية من خلال الاستعارات الأساسية للنمو أو التطور، ويسمى كتابته جينالوجية أيضًا . هذا المفهوم معين لانتقاد هذه المفاهيم الأساسية للتاريخ .

إن الدمج النظرى متصل باجتناب "ويست" لإخفاق البراجماتية لكى يوجه الهموم النسوية، وهموم السود والهموم الدولية . لكن " دو بوا " Du Bois فقط، وفقًا لتسليم "ويست" الخاص بصحة القضية، يمنح البراجماتية ما تفتقر إليه بطريقة ماسة، ذلك يعنى : "منظور دولى ... يركز الانتباه على مأزق البائس على الأرض، أعنى الغالبية العظمى من البشر، الذين لا يمتلكون ملكًا أو ثروة ويشتركون فى أنظمة لا ديمقراطية، والأشخاص أو الأفراد الذين ينتمون إلى هذه الغالبية يتم إخضاعهم إخضاعًا كاملاً عن طريق الجهد أو العمل الشاق وظروف / شروط المعيشة القاسية" (48 - 147 , 1989) . ويضع "جودينج- وليامز" يده على المشكلة عندما ذكر أن «شخصية " دو بوا " تنطلق من الأهمية أو الثقل المتميز لمسعى "ويست" فى أن يصل انشغالات النسوية الثقدمية والعنصرية والعالم الثالث بالبراجماتية التنبؤية بما يبدو من نواحٍ أخرى التاريخ المُدرَك للتقاليد البراجماتية» (530) . ويستمر "جودينج- وليامز" فى توضيح كيف تتم قراءة " دو بوا " بطريقة جيدة بوصفها جزءًا من تقاليد أخرى تمامًا، تشتغل من خلال "هيجل" Hegel و"ماركس".

إن هذا الانتقاد يشير إلى الحاجة لنوع من التفكير الميتانقدى أو النقدى الشارح الذى يتم من خلاله وضع إمكان الإشكاليات النظرية المتنافسة فى الصدارة . لا يعمل "ويست" كثيرًا على ضرورة قفزة نظرية كى تلائم عمل "فوكو" مع إشكالية مؤسسة على التقاليد، والوعى الذاتى قد يعقد قصة البراجماتية من خلال الطرق الإنتاجية . إن إحداث قفزة ما قد يتطلب أو يستوجب من الجينالوجى أن يكتب حول موضوع موقعه/موقعها، ولذلك فإن الموقع السردى للجينالوجى والموقع السردى للمدافع عن التقاليد يتحاوران مع بعضهما البعض. هذا الحوار ممكن لأن ثمة ساردًا/ راويًا شكليًا أو زائفًا shadow فى المنظور الجينالوجى / الحفرى يمكن أن يتم إبعاده من مكمنه . وكما يقول "ألاسدير ماك إنتير": "خلف السرد الجينالوجى هناك دائمًا سرد شكلى أو زائف منطوى على تهنئة ذاتية shadow self - congratulatory - (209) . إن إيضاح هذه الذات ومفاهيمها، التى يمكن أن تجهز جسرًا بين التقاليد والجينالوجيا، تستوجب أو تتطلب منا أن نوضح "المدى أو النطاق الذى تكون فيه الوضعية الجينالوجية معتمدة، من أجل مفاهيمها وكيفياتها فى الجدالات أو النزاعات ومن أجل قضاياه المطروحة وأسلوبها، على سلسلة التباينات بينها وبين تلك التى تطمح إلى مجاوزتها أو التغلب عليها" (215) .

إن ما يعاون على اجتناب "ويست" للقضايا / المسائل الميتانظرية أو النظرية الشارحة هو الفهم الذرائعى للغة والثقافة التى تقع فى قلب البراجماتية . وعلى الرغم من أننى لا أستطيع هنا أن أطور انتقادًا للبراجماتية، فإن القضية الرئيسية هى أن البراجماتية تحاول أن تبدد أو تفكك الخلافات / النزاعات الفلسفية، ولذلك فإن الأفكار هى ببساطة أدوات يمكن أن نستخدمها أو نطرحها طبقًا للغايات المستهدفة. وهكذا ينتقل "ويست" وتابعه البرجماتى "رتشارد رورتى" بيسر بين الفلسفات المتنافسة واللامتكافئة دون الانتباه أو الالتفات إلى اختلافاتها. إن فهم البراجماتية للغة يكون مختلفًا تمامًا عن فهم "جدامير" لها، علاوة على ذلك، فإن "ويست" ينظر إليه على أنه عديم الأهمية . ومهما كان الأمر، ولأن هدفى فى هذه الدراسة يمكن أن يكون إبرازًا لضرورة

الإجراءات الميتانظرية أو النظرية الشارحة لكى نتجاوز أو نتغلب على فجوات النظرية المعاصرة وليس بالأحرى أن أطور نظريتى الخاصة.

هذه العيوب لا تستبعد إسهام "ويست" فى النظرية المعاصرة، أى دفاعه عن الأهمية لإشكالية الثقافة المؤسسة على التقاليد من أجل سياسة راديكالية: "اتباعًا للعمل الريادى لـ"هانز – جورج جدامير" و"إدوارد شيلز" Edward shils، فإن البراجماتية التنبؤية تسلم بالخصوصية المنيعة التى لا مفر منها للتقاليد، أى الثقل والطفوية burden and buoyancy لذلك الذى يتم نقله من الماضى إلى الحاضر"(West 1989, 228). فالتقاليد طريقة مهمة لإدراك الذاكرة الثقافية، لأن الماضى يصبح مصدرًا للسرديات: "أن تقدم مفهومًا حيًا للطرق المتغيرة فى الحياة والنضال، فإنه يتطلب تذكرًا لهؤلاء الذين تنبأوا بهذه الحياة والنضال فى الماضى. بهذا المعنى يمكن أن تكون التقاليد مرتبطة ليسَ فحسب بالجهل والتعصب، وبالتحامل أو التحيز وضيق الأفق، بالأحرى، التقاليد يمكن أن تكون أيضًا متطابقة أو متماثلة مع التبصر والتفكير، المعقولية والمقاومة، الانتقاد والمنافسة"(230). إن "ويست" يدرك ببرنامجه السياسى اليسارى أن مفهوم التقاليد يتم الدفاع عنه من قبل المحافظين على الثقافة وليس النقاد. ومع ذلك فإنه يضع السياسة الرجعية مع التقاليد الخاصة وليس مع الإشكالية النظرية: "التقاليد فى حد ذاتها ليست مشكلة مطلقًا، ولكن بالأحرى تلك التقاليد التى كانت وتكون مهيمنة على التقاليد الأخرى" (230). إن الاستفهام أو السؤال الشارح أو الميتا استفهام metaquestion، الذى يجعل المرء قادرًا على تعيين قيمة هذه التقاليد بالنسبة إلينا اليوم، هو ما إذا كانت (أى تلك التقاليد) "تعزز قيمة الشخصية وتوسع الديمقراطية" (230). فحساسية "ويست" للتقاليد ساعدته على أن يطور هرمنيوطيقا استعادية، مثلما ساعدته على أن يتجول عبر الثقافة الشعبية، والنظرية السياسية، والنظرية الأدبية، وعلم الاجتماع، والدراسات القانونية، وعلم الدين، متأملاً طرق المنظرين فى هذه المعارف التى تغنى فهمنا الذاتى للديمقراطية.

إن استخدام "ويست" إشكالية مؤسسة على التقاليد بالنسبة للثقافة مهم لسببين، أولهما: إنها تمكنه من أن يستعيد إنجازات الثقافة المهمشة. فالليبرالية والماركسية وما بعد البنيوية هى مفردات نظرية خدمت عادة الاهتمامات الخاصة بالمهمش، ولكنها لم تكن عادة المفردات التى تشكل عوالم الحياة الخاصة بالمهمش. وليس لأنها فقط مفردات نظرية تم تطويرها داخل الأكاديميات ولكن لأنها ثلاث مدارس نظرية عدائية لمفردات التقاليد. فالليبرالية ترى التقاليد بوصفها دوجماطيقية مقترحة، فهمًا ضيقًا للحياة العامة يتجاهل التعددية pluralism والوضوح fairness. والماركسية ترى التقاليد بوصفها تعميات عن الاحتياجات الحقيقية للشعب. أما ما بعد البنيوية فتتجاهل التقاليد المهمشة تمامًا، مركزة طاقاتها جميعًا على كشف الاستبعادات والتفككات فى اللغات النظرية السائدة.

أما الثانى أو الميزة الأخرى للإشكالية المؤسسة على التقاليد وهى أنها تعالج البراجماتية (الليبرالية) والماركسية بوصفهما تقاليد وليس بالأحرى مضادًا أو مقاومًا للتقاليد antitradition. هذه الميزة مكنت " ويست " من أن يحكى الروايات التطورية التى تدور حول التفاعل الديناميكى بين العناصر المختلفة للفكر التى تكون مهمة بالنسبة إليه وليس بالأحرى رؤيتها بوصفها إبعادية / إقصائية بطريقة تبادلية. إن بعضًا من هذه الروايات المهمة للغاية هى تلك التى يحكيها "ويست" وتدور حول تطور التقاليد الإفريقية الأمريكية فى المسيحية والماركسية والليبرالية. فى كتابه: Prophety Deliverance (1982) يصور "ويست" بتفصيل الفكر الإفريقى الأمريكى بوصفه تقاليد مميزة ومختلفة أيضًا. فى البداية يقدم "ويست" حكيه الخاص داخل هذه التقاليد ويعرف وظيفته: "إن الوظيفة الرئيسية للفكر النقدى الأفروأمريكى يمكن أن تعيد تشكيل الخطوط للتاريخ

الأفروأمريكى وأن تقدم فهمًا ذاتيًا جديدًا للتجربة الأفروأمريكية التى تقترح توجيهات للفعل فى الحاضر"(22) . هذه هى صيغة جداميرية تمامًا للفكر النقدى، لأنها تتكلم عن الحوار بين الماضى والحاضر، الذى يتم إعادة تشكيل (انتقاد) الماضى من خلاله، وإمكانيات جديدة مفتوحة من أجل جماعة تأويلية خاصة. إن "ويست" يريد، مثل "سعيد"، أن يقدم عملاً فى الانتقاد، فحصًا جينالوجيًا / حفريًا، مثلما نرى فى تحليله للعنصرية فى الفصل الثانى من كتابه Prophety Deliverance ؛ ومهما كان، فإن "ويست" لا ينظر إلى الثقافة والتقاليد بوصفها فخاخًا وحدودًا كما رأينا عند "سعيد". إنه يريد أن يقدم لغات جديدة لتكوين ذاتى للمجتمع الإفريقى الأمريكى وليس بالأحرى يفكك بطريقة مجردة جميع الكيانات / الهوايات إلى جينالوجيات / حفريات .

إن الشخصية الرئيسية/ المفتاح فى هذه المناقشة هى نموذج "ويست" الفكرى والسياسى : "مارتن لوثر كينج" Martin Luther King، الذى شكل حركة اجتماعية، فى منظور "ويست"، "تمثل أفضل ما يكون حول البعد السياسى جميعه للبراجماتية التنبؤية" (234 , 1989) . إن "كينج" أيضًا، مؤول جدلى/ ديالكتيكى، كما يشرح الاقتباس التالى: "قرأت "ماركس" كما قرأت جميع المفكرين التاريخيين المؤثرين من وجهة نظر جدلية/ ديالكتيكية تجمع نعم جزئيًا ولا جزئيًا. من حيث إن "ماركس" وضع مادية ميتافيزيقية، ونسبية أخلاقية، ودكتاتورية خانقة، قابلت ذلك بـ "لا" الواضحة، ولكن من حيث إنه دلل على ضعف الرأسمالية التقليدية، وعاون على التطور لوعى ذاتى قاطع فى الجماهير أو الطبقات العاملة، وتحدى الضمير الاجتماعى للكنائس المسيحية، قابلت ذلك بـ"نعم" القاطعة" (cited in West 1982 , 93) . إن موقف ويست، مثل موقف "كينج"، من الماركسية هو موقف جدلى/ ديالكتيكى، لأن "ويست" يريد أن يجدد أو يسترجع تأكيد ماركس "على التقييدات البنيوية والتشكلات الطبقية والقيم الديمقراطية العنصرية" بينما يرفض "منحه للطبقة العاملة الصناعية حق الامتياز وتعيينه الميتافزيقى لمجتمع اشتراكى متناغم نسبيًا"(83 , 1993) .

تعد الديمقراطية هى الأساس المشترك للمسيحية والماركسية، والإجراءات الاستعادية لـ"ويست" برمتها . فالمعايير الديمقراطية تمكننا من أن نقرر ما يستحق أن نحافظ عليه وما ينبغى أن يكون مرفوضًا فى كل من هذه التقاليد : "على الرغم من الاختلافات الأساسية والتعارضات الحادة بين وجهة النظر المسيحية ووجهة النظر الماركسية،فإن جناحيهما التقدمى والتنبوئى يشتركان فى تشابه أساسى واحد : أى الالتزام بالرفض لما يعد حقائق مسيطرة وبالتحول عنها على ضوء المعايير الفردية والديمقراطية "(West 1982, 101).

إن ما يلفت أو يجذب "ويست" إلى المسيحية التنبؤية هو تأكيد الأمل ولغة الدستور / الشرعية التى تقدمها إليه وإلى العديد من الأمريكين الأفارقة . يقول "ويست" : «على خلاف "جرامشى"، إننى متدين لا من أجل الأهداف السياسية ولكن أيضًا عن طريق الالتزام الشخصى . ولكن أضعه بطريقة صريحة، فإننى أجد مساندة ومؤازرة وجودية فى العديد من السرديات فى الكتب المقدسة" (233 - 232 , 1989) . إن التزام "ويست"، علاوة على ذلك، ليس التزامًا بالاحتياجات الخاصة ولكن بالتقاليد التقدمية للكنيسة السوداء، فميراثها (أى تلك الكنيسة) للإنجازات السياسية العامة يكون حاسمًا . إنه يكون مستحيلاً أن نتغاضى أو نغفل "إسهام الكنائس السوداء الذى قدمته من أجل البقاء والكرامة والقيمة الذاتية للشعب الأسود") (116 , 1982، بغض النظر عن المعتقدات الدينية لأى شخص . وعلى الرغم من ذلك، فإن التزام "ويست" ليس تأكيدًا بسيطًا على الفهم الذاتى للكنيسة السوداء . إن استدعاء "ويست" لهذه التقاليد يكون دائمًا مشكلاً عن طريق المعايير الديمقراطية . ومن ثم، عندما يطالب بأن " تبقى الملحمة المسيحية مصدرًا غنيًا للتمكن الوجودى والارتباط السياسى"، فإنه يضيف بأنها يجب أن

تكون "متجردة من العقائد الجامدة السكونية والمذاهب البالية العاجزة" (1989, 233). فضلاً عن ذلك، فإنه يجد سرديات المسيحية فى النضال نبيلة، لأنها ترفع فكرة النضال- أى النضال الشخصى والجمعى المنظم عن طريق المعايير الفردية والديمقراطية- إلى الأولوية الرفيعة" ,1982) (19 . إن هرمنيوطيقا "ويست" توضح ليس فقط العلاقة بين الدين والديمقراطية، ولكن أيضًا العلاقة بين العرق والديمقراطية . لقد كانت السياسة العنصرية مخفقة عن تسوية التعارض (الماهوية essentialism / التشييدية constructivism) الذى يشكل المناقشات النقدية للعرق مثلما يشكل تمامًا تحليل الجنوسة . إن نقطة البداية الصالحة لتتبع تفكير "ويست" هو دراسته "القيادة السوداء، وفخاخ التفكير العنصرى" Black Leadership and Pitfalls of Racial Reasoning، التى يعاقب من خلالها المجتمع الأسود لاحتكامه إلى التصور أو الفكرة غير المنظمة والخطيرة سياسيًا للوثوقية العنصرية أثناء التحقيقات الأولية مع "كلارينس توماس" Clarence Thomas. هذا الاحتكام أبعد التسجيل القضائى لـ"توماس" والقضايا الأخلاقية المهمة عن المناقشة. ولكى يعيد تشغيل علاقة الأخلاق / السياسة بالعرق، فإن "ويست" يقدم تعريفًا ينطوى على ثلاثة أقسام للسواد Blackness، لأنه يشتمل على تقريرات أو أطروحات تشييدنا وقوتنا . فى القسم الأول، يبين البعد القمعى للمفردات العنصرية: "السواد يعنى ذاتا موجودة بطريقة أقل بالنسبة للتعسف المفرط للأبيض" (393) . والقسم الثانى يكرس موضوعًا للمفردات العنصرية الإيجابية منتَجة من قبل المقموع، أى مفردات تؤسس مجتمعًا، لأن "السواد" يعنى، أيضًا، "جزءًا موجودًا لثقافة ومجتمع قوى ناضل ضد هذا التعسف" (393). أما القسم الثالث من التعريف، فإنه ينتقل من كيان جماعى Communitarian إلى قوى ديمقراطية تنعش وتنشط هذا الكيان: "الأمريكيون السود لديهم اهتمام ما بمقاومة العنصرية ... ولكن كيف يتم تعيين أو تحديد هذا الاهتمام وكيف يتم فهم الأفراد والجماعات بطريقة مختلفة . ولذلك فإن أية مطالبة بالوثوقية السوداء- وراء النضال الأسود- تكون متوقفة على تحديد المرء السياسى للاهتمام الأسود، وفهمه الأخلاقى لكيف يرتبط هذا الاهتمام بالأفراد والجماعات داخل وخارج أمريكا السوداء" (394) .

يبدو واضحًا كيف أن هرمنيوطيقا "ويست" توضح السياسة العنصرية من خلال قراءته لـ"مالكولم إكس" Malcolm X ، "هنرى لويز جاتس جى آر." . Henry Louis Gates Jr فى دراسته "مالكوم إكس والغضب الأسود" Malcolm X and Black Rage، يفرد "ويست" رغبة "مالكولم إكس" لتحويل الفهم الذاتى الأسود، لكى ينتج "محادثة نفسية"، ولذلك فإن الأمريكيين الأفارقة قد "يقرون أنفسهم بوصفهم بشرًا، لا يرون أجسامهم وعقولهم وجوهرهم من خلال عدسات الأبيض، ولكن يعتقدون فى أنفسهم أنهم قادرون على التحكم فى مصائرهم الخاصة" Malcolm) (49 , 1992 . ويقدم "مالكولم" انتقادًا لفكرة " دو بوا " الشهيرة لـ"الوعى الذاتى": "إن الزنجى هو نوع من الابن السابع، مولود بحجاب، ومنعم عليه بنظرة ثانية فى أمريكا هذه، أى عالم يمنحه وعى ذاتى غير حقيقى، ولكن أيضًا يدعه يرى نفسه من خلال وحى أو إلهام عالم آخر . إنه شعور خاص بهذا الوعى المزدوج، وهذا المفهوم للنظر دائمًا إلى ذات المرء من خلال عيون الآخرين، وقياس جوهر المرء بشريط العالم الذى ينظر إليه من خلال احتقار أو ازدراء وشفقة أو أسف مضحك . فالمرء يشعر فى أى وقت بثنائيته، أى أمريكى، زنجى" (Du Bois , 45) . بالنسبة لـ"مالكولم إكس" هذا التعريف لا يخول سلطة ما لأنه يترك الذاتية السوداء متذبذبة أو متأرجحة بين مطالب جماعتين، إحداهما حازت قوة مخزية أو مُهينة. إن "مالكولم" انتقد المؤيدين للدمج العنصرى لتجاهل الوجود المعطل أو الفاسد المقدم إلى الأمريكيين الأفارقة من قبل الثقافة السائدة.

بينما يستعيد "ويست" هذه الأهمية فى عمل "مالكولم إكس"، فإنه أيضًا ينتقد قومية وماهوية الافتتاحية السوداء بوصفها طفيلية على النزعة العنصرية البيضاء: "هذا الانشغال بسيادة أو تفوق الأبيض لا تزال تسمح للشعب الأبيض أن يكون النقطة الرئيسية للمرجع" (Malcolm 1992 , 52) . علاوة على ذلك، هذه القومية تتجاهل أو تتغافل عن التهجين الثقافى للثقافة السوداء (والبيضاء) . " إن الكنيسة السوداء والموسيقى السوداء هما خليط معقد لعناصر إفريقية وأوربية وأمريهندية "، هذه العناصر " تشيبدية لشيء ما جديد وأسود فى العالم الحديث"(54) . إن خليط الثقافات ليس فقط حقيقة إمبريقية / تجريبية ولكن نموذج مثالى للغرب. فالبنسبة لـ"ويست" أيضًا، على خلاف "سعيد"، لا يعنى هذا التهجين أن جميع الكيانات مشكوك فيها. فاستعادة "ويست" لإدراك "مالكولم إكس" للحاجة إلى الكيان الأسود: "يمكن أن تكون فكرة أو تصور "مالكولم" للمحادثة النفسية يتم فهمها واستخدامها على أنها لا تستلزم بطريقة ضرورية سيادة أو تفوق الأسود" (53) . ليست القومية توهمًا يمكن أن يتم الانصراف عنه، ولكنها احتياج يتطلب أن يكون مدركًا من خلال مفردات الاعتداد الأسود الذى لا يجعله جوهريًا ولا يحوله إلى شيطان . ويشرح "ويست" قوميته بوصفها وسائل لتوجيه "البعد الوجودى للغضب الأسود" (53) بصورة لم تكن أشكال الثقافة السوداء، مثل الدين والموسيقى، تفعله . "فإذا اعتمدنا على أحسن ما فى "مالكولم إكس" فإنه يجب علينا أن نحافظ وأن نوسع فكرته عن المحادثة النفسية التى تعزز أو توطد الشبكات والجماعات التى يمكن أن تتجذر وتنمو من خلالها الجماعة والعرق والحب والحذر والاهتمام الأسود"(57 - 56) .

إن حساسية "ويست" لمخاطر سياسة الكيان/ الهوية تقوده إلى انتقاد عمل "جاتس" الذى يستلزم " نقدًا وطنيًا " أفروأمريكيًا متميزًا، ومعتمدًا Canon أفروأمريكيًا متميزًا . بالنسبة لـ"ويست"، فإن أى تحرك ما هو إلا انتقال من الشكلية النخبوية elitist الأورأمريكية إلى الشكلية الشعبية populist، ويستمر فى مقاومة رؤية الصراع السياسى والتنافس الثقافى داخل الأشكال نفسها (42 , 1993) . إن "ويست" يصر على الخصيصة المهجنة للثقافة الإفريقية الأمريكية، ومن ثم لكى يعالج شخصًا ما مثل "رالف إليسون" Ralph Ellison بطريقة مجردة بوصفه تمثيلاً لـ"ما بعد مدرسة حقوق الكتابة السوداء" الذى يفتقد "مصادره فى الموسيقى الإفريقية الأمريكية، والفولكلور، والإنسانيات الأدبية الغربية، وإيديولوجيا التعددية الأمريكية " (41). فضْلاً عن ذلك، يقاوم "ويست" أى اهتمام إقصائى/ إبعادى بالأدب من أجل التركيز الأكثر اتساعًا لانتقاد ثقافى ما يخاطب أو يتوجه إلى "المعارك المؤسسية والبنيوية الكبرى الواقعة داخل وعبر المجتمعات والثقافة والأنظمة الاقتصادية"(43).

وهكذا فإن الميزة الرئيسية للهرمنيوطيقا الديمقراطية عند "ويست" هى أنها توضح لنا كيف نؤكد اختلافاتنا دون اللجوء إلى النسبية أو المستودعات الأخلاقية . إن هذا يتطلب أن نفسح لعمل الانتقاد، الذى يتم من خلاله كشف خطابات القمع ومنح المهمش صوتًا . إن عمل الانتقاد يعتمد على الماركسية وما بعد البنيوية لكى يكشف ما أخفته وأعلنته التقاليد الليبرالية الإنسانية . إنه بجانب عمل الانتقاد هذا يسير عمل الاستعادة . هذه الاستعادة تكشف عن خصوصيات خلفياتنا المعرفية المختلفة وفى الوقت نفسه تجدد الثقافة الديمقراطية السياسية التى تضمن وتغذى جماعة ما، وكما يقول "ويست" عن برجماتيته التنبؤية: "إنه يكون ممكننا أن تصبح برجماتيًا وتنتمى إلى حركات سياسية مختلفة، مثلاً الحركات النسوية، والخاصة بالسود، والاشتراكية، والليبرالية اليسارية . إنه يكون ممكننا أيضًا أن تؤيد أو تقر بالبراجماتية التنبؤية وتنتمى إلى تقاليد دينية و/ أو علمانية مختلفة . هذا يمكن أن يكون كذلك لأن التزامًا برجماتيًا تنبوئيًا بالفردية

والديمقراطية، وبالوعى التاريخى والتحليل النسقى، وبالفعل المأساوى فى عالم متحرر من الأذى، يمكن أن يحدث من خلال تقاليد متنوعة"(238 , 1982).

فمن خلال مناقشة الطرق التى يعالج من خلالها عمل ويست قضايا نظرية معينة بطريقة ناجحة أكثر مما عالج عمل "سعيد"، فإننى لم أقصد أن أقول إن عمل "ويست" أفضل من عمل "سعيد". فـ"ويست" فيلسوف أكثر من كونه ناقد أدبٍ، بينما "سعيد" ناقد أكثر من كونه فيلسوفاً. إن قيمة قراءات الناقد لا ترتكز على ارتباطه/ ارتباطها النظرى. فمجال النقد وتعقيده فى "الثقافة والإمبريالية " يتجاوز مشكلاته النظرية . لقد كان هدفى أن أضع عملهما داخل الأفكار الميتانظرية أو النظرية الشارحة .

ولما كان "سعيد" يقاوم جميع أشكال الموقع الثقافى بوصفه تفويضًا لمعاييره الديمقراطية، فإن "ويست" يقدم قراءة مختلفة للديمقراطية والخصوصية . إننا نحتاج، من خلال فلسفة "ويست" إلى خصائص تقاليدنا لكى نفهم أنفسنا فى المجالين العام والخاص . فتقاليدنا تمكننا من أن نقدم مطالب فى المجال العام، لأننا نكون بدونها ذرات أو أفرادًا بلا هوية أو غير فاعلة محكومة بالخطابات المسيطرة . إن "ويست" لا يعتقد، على خلاف "رتشارد رورتى" والتقاليد الليبرالية، أن رؤانا للحياة الكريمة بحاجة إلى أن تكون شئونًا خاصة . ومع ذلك، فإن ما يجعل حوارنا العامٍ محادثة ديمقراطية وليس تنافرًا لأصوات غير متكافئة هو أن المطالبات بتقاليدنا تكون منصرفة فعلا إلى المعايير الديمقراطية . ففضائل virtues تقاليدنا المختلفة لا يتم الكشف عنها فى المجال العام ولا ينبغى أن تكون مقبولة ببساطة، بالأحرى، إنها يجب أن يتم التحدى من أجلها والدفاع عنها فى بلاغة الديمقراطية.

الهوامش:

هذه ترجمة للفصل الخامس من كتاب :

Meile Steele , Critical Confrontation : Literary Theories in Dialogue (Columbia , South Carolina : University of South Carolina Press , 1997) .

« ببليوجرافيا »

- Du Bois , W.E.B. The Souls of Black Folks . New York : signet , 1969 .
- Gooding-Williams , Robert. “Evading Narrative Myth, Evading Prophetic Pragmatism : Cornel West’s The American Evasion of Philosophy.” Massachusetts Review (1991 – 1992) : 517 – 42 .
- MacIntyre , Alasdair , Three Rival Versions of Moral Enquiry : Encyclopedia , Genealogy , and Tradition . Notre Dame : University of Notre Dame Press , 1990 .
- McGowan , John . Postmodernism and Its Critics . Ithaca : Cornell University Press , 1990 .
- Parry , Benita . “ Overlapping Territories and Intertwined Histories : Edward Said’s Postcolonial Comopolitanism ”. In Edward Said : A critical Reader . Ed. Michael Sprinker . Cambridge : Blackwell , 1992 . 19 – 47 .
- Said , Edward . Culture and Imperialism . New York : Knopf , 1993 .

——. Orientalism . New York : “ Pantheon , 1978 .

——. The World , The Text , and The Critic . Cambridge : Harvard University Press , 1983 .

“ Interview with Edward Said ”. In Edward Said : A Critical Reader .

- Salusinszky , Imre . " Interview with Edward Said ". In Criticism in Society . Ed. Imre Salusinszky . New York : Methuen , 1987 . 122 – 49 .
- Taylor , Charled . Human Agency and Language . Cambridge University Press , 1985 .
- West , Cornel . The American Evasion Of Philosophy . Madison : University of Wisconsin Press , 1989 .

_____ . " Black Leadership and Pitfalls of Racial Reasoning ". In Race-ing Justice , En–Gendering Power . Ed. Toni Morrison . New York : Pantheon , 1992. 390 – 401 .

_____ . Keeping Faith : Philosophy and Race in America . New York : Routledge, 1993 .

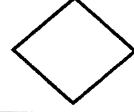
_____ . " Malcolm X and Black Rage." In Our Own Image . Ed. Joe Wood . New York : St. Martin's , 1992 . 48 – 58 .

_____ . Prophety Deliverance : An Afro-American Revolutionary Christianity. Philadelphia : Westminster , 1982 .

الاستشراق .. الآن
تمهيد لطبعة أغسطس ٢٠٠٣ احتفالاً بمرور ربع قرن على صدور الكتاب

ترجمات





إدوارد سعيد   ت: حازم عزمي

منذ تسعة أعوام خلت، أى فى ربيع ١٩٩٤، كتبت تذييلا لكتابى "الاستشراق" حاولت من خلاله ان أوضح للقارئ ما أردت ان أقوله في الكتاب وما ظننت أنى لم أقله مطلقاً، وتحدثت عن السجالات العديدة التي أثارها العمل منذ صدوره عام ١٩٧٨ فاستوقفنى أن عملاً يعالج تمثيلات الشرق قد تعرض هو بدوره لكم متزايد من التفسيرات الخاطئة. ولعل خير دليل على فعل السن بى أن موقفي اليوم من تلك التفسيرات قد بات أقرب إلى السخرية منه إلى الضيق ونفاد الصبر. صحيح أننى فى الفترة الأخيرة قد نكبت بموت إقبال أحمد وإبراهيم أبو لغد، وهما من كانا لي بمثابة المرشد والمعلم فى دروب الفكر والسياسة والحياة الشخصية، لكنني تقبلت الأمر فى حينه، بل وتملكني إصرار ما على المضي قدماً.

تصف سيرتي الذاتية، "خارج المكان" العالم الغريب والمتناقض الذي نشأت في رحمه وتقدم للقراء- ولى أنا من قبل- وصفاً مسهباً لحياتي بين ربوع فلسطين ومصر ولبنان وما مثله ذلك من مؤثرات مختلفة أسهمت- فيما أعتقد - فى تكوين شخصيتي. إلا أن هذا كله لم يكن سوى سرد لجوانب ذاتية وخاصة، ومن ثم لا يصل هذا السرد إلى السنوات التي شهدت التزامي السياسي، أى بعد حرب ١٩٦٧ بين العرب وإسرائيل.

أما "الاستشراق" فوثيق الصلة إلى حد بعيد بالتفاعلات الصاخبة للتاريخ المعاصر، إذ تطالعنا صفحته الأولى بوصف كتب عام ١٩٧٥ للحرب الأهلية في لبنان، والتي انتهت بدورها في عام ١٩٩٠. إلا أن أعمال العنف وحمامات الدم الكريهة لم تنته حتى لحظتنا هذه. فقد فشلت عملية السلام التي بدأت في أوسلو وتفجرت الانتفاضة الثانية فى فلسطين وتجرع أهلها كل صنوف المعاناة بعد أن أعادت إسرائيل احتلال الضفة الغربية وقطاع غزة. ثم هاهي ظاهرة العمليات الانتحارية قد استشرت بكل ما تخلفه وراءها من عواقب مدمرة، وهي ليست بأي حال من الأحوال بأكثر فظاعة ورمزية من أحداث ١١ سبتمبر وما تلاها من حربين ضد أفغانستان والعراق. وبينما أكتب الآن هذه السطور تواصل الولايات المتحدة وبريطانيا احتلالهما الإمبريالي وغير الشرعي للعراق بما سينتج عن هذا الاحتلال من عواقب مرعبة وبغيضة. ومن المطلوب منا أن نرى ذلك كله بوصفه صفحة جديدةً من "صدام الحضارات"، ذلك الصراع الأبدي والحتمي والذي لا أمل في علاجه البتة. هكذا يخبروننا؛ أما أنا فلي رأى آخر.

لكم كان بودي أن أتحدث اليوم عن تحسن ما في نظرة الأمريكيين إلى الشرق الأوسط والعرب والإسلام، لكن شيئاً من هذا لم يحدث قط. ولأسباب عديدة لا مجال لشرحها يبدو الموقف فى أوروبا أفضل كثيرا؛ أما في الولايات المتحدة فقد ازدادت المواقف المتشددة تعنتاً، وتعاظمت سطوة التعميمات المهينة والأكليشيهات المزهوة بالانتصار، وهيمنت على المجتمع سلطة فظة تعامل من يخالفونها في الرأي أو في الهوية بمزيد من الازدراء والاختزال المخل، فكان من شأن ذلك كله أن تجسد على نحو رمزي فيما شهدته مكتبات العراق ومتاحفه من أعمال نهب وتخريب عشية سقوط بغداد. ذلك أن حكامنا وغلمانهم من المثقفين يقفون دون إدراك ما للتاريخ من طبيعة تختلف بالضرورة عن سبورة الفصل: ففي اعتقادهم أن ما كتب على لوح التاريخ يمكن أن يمحى محواً وأن ندون بدلاً منه المستقبل الذي نبغيه لأنفسنا، ونمط الحياة التى نعيشها، ثم نفرضهما فرضاً على الشعوب الأدنى.

وهكذا، يبشرنا كبار المسئولين فى واشنطن، وفي أماكن أخرى، بعزمهم على "تغيير شكل الشرق الأوسط"، وكأن مجتمعات لها مثل هذا التاريخ وشعوباً بهذا التنوع يمكن أن ترج وتخلط للحصول على الشكل المناسب، شأنها شأن حبوب الفول السودانى في بطرمان زجاجي. إلا أن هذا بالضبط ما يحدث عادة عند التعامل مع "الشرق"، وأقصد به هنا هذه التركيبة الذهنية شبه الأسطورية والتي ما برح الغرب يشكلها، المرة تلو الأخرى، منذ أن وَطئت قدما نابوليون مصر في أواخر القرن الثامن عشر. وفي كل مرة يقرر الوافد الغربي ألا يلقى بالاً إلى ذلك الكم الهائل من رواسب التاريخ التي تعترض طريقه، رواسب كالتنوع المحير في الشعوب واللغات والتجارب والثقافات، فمآلها كلها إلى رمال الصحراء، شأنها شأن الكنوز المنتزعة من مكتبات بغداد ومتاحفها وقد انتهى المطاف بها حطاماً مهملاً وشذرات بلا دلالة.

ولاشك عندي في أن البشر جميعاً —رجالاً ونساءً— يتشاركون في صنع التاريخ، إلا أن الأمر في رأيي لا يسلم أيضاً ممن يفكون أجزاء ذلك التاريخ، ويعيدون كتابته حسبما يقتضى الحال، فبمثل هذه الطريقة يستحيل "شرقنا" — نحن معشر الغربيين — شرقاً خاصاً بنا، نمتلكه ونتصرف فيه كيفما يحلو لنا.

ولا يملك المرء اليوم إلا أن ينظر باحترامٍ إلى تلك الشعوب في دفاعها عن رؤيتها الخاصة لما عليه واقعها ولما تبغيه في مستقبلها، لكن أصواتاً عديدة لدينا قد انبرت لتهاجم — في حملة منظمة وواسعة النطاق— المجتمعات العربية والمسلمة المعاصرة، متهمين إياها بالتخلف وانعدام الديموقراطية وتجاهل حقوق المرأة. ويخال المتابع لتلك الحملات، في لهجتها الواثقة، أن أفكاراً من قبيل الحداثة و"عصر التنوير" والديموقراطية لا تعدو كونها مفاهيم بسيطة يتفق الجميع على تعريفها ويمكن لمن أوتى حظاً من الذكاء أن يصل إلى اكتشافها، وكأنما هي بيض عيد الفصح المخبأ في حجرة المعيشة. والحق أن المرء يكاد أن يصعق وهو يرى أمامه ذلك الجهل المطبق الذي يبديه هؤلاء الكتاب الدعائيون المتبجحون والذين ما انفكوا يتحدثون باسم السياسة الخارجية دون أن يتمتعوا بأدنى فكرة عن الناس فى واقع الحياة، فقد رسم هؤلاء صورة للعالم العربي بوصفه أرضاً جرداء قاحلة تنتظر القوة الأمريكية كي تقيم عليها في عجالة نموذجها البديل القائم على "ديموقراطية" السوق الحرة. وهكذا، لا يحتاج الواحد من هؤلاء الغريرين إلى أدنى معرفة باللغة العربية أو الفارسية أوحتى الفرنسية كي يتحدث في يقينٍ واطمئنان عن ذلك الشيء الذى يحتاجه العرب الآن أيما احتياج: ألا وهو الديموقراطية المرساة وفقاً لنظرية الدومينو.

إننا اليوم بلا شك إزاء كارثة من كوارث التاريخ الفكرية :فالرغبة فى دراسة الشعوب الأخرى والأزمنة القديمة — طلباً للتعايش ولتوسيع آفاق المعرفة على أسس من الفهم والتعاطف والبحث المتأني المقصود لذاته— تختلف اختلافاً جوهرياً عن السعي لامتلاك المعرفة في إطار حملة

شاملة لتأكيد الذات وطلباً للذة الهيمنة. وما الحرب التي شهدناها سوى مؤامرة إمبريالية جديدة، نسج خيوطها حفنة من المسئولين الأمريكيين غير المنتخبين واستهدفوا بها إحدى ديكتاتوريات العالم الثالث المدحورة؛ وأسباب هذه الحرب محض إيديولوجية إذ ترتبط بنزعة الهيمنة على العالم والرغبة في إحكام السيطرة الأمنية وتعويض النقص فى الموارد الطبيعية. أما من عملوا على إخفاء حقيقة تلك الأسباب وساقوا التبريرات لهذه الحرب بل وسعوا للتعجيل بها، فهم، للأسف، مستشرقون معاصرون خانوا رسالتهم كطلاب معرفة.

ذلك أن برنارد لويس و فؤاد عجمي ومن على شاكلتهم من المتخصصين فى العالم العربي والإسلامي قد حظوا بالتأثير الأكبر على البنتاجون ومجلس جورج دبليو بوش للأمن القومي، ولهم يدين صقور الإدارة الأمريكية بما يتبنونه اليوم من تصورات لا يقبلها منطق، كـ"العقل العربى" و"التدهور الذى لحق بالإسلام على مدار قرون متعاقبة"، وما إلى غير ذلك من أسباب الواقع المظلم والذي لن ينتشل العرب والمسلمين منه بالطبع سوى التدخل الحميد للقوة الأمريكية.

وها هي المكتبات الأمريكية قد باتت اليوم تعج بأطروحات بالية، ذات عناوين طنانة ومثيرة تتحدث عن العلاقة بين "الإسلام والارهاب" و"كشف حقيقة الاسلام" و"الخطر العربي" بل وايضاً "المؤامرة الإسلامية". وأصحاب تلك المؤلفات كتاب سياسيون يتحدثون بلهجة العليم المطلع إذ يرجعون فرضياتهم إلى خبراء ثقات تعمقوا فى أمر هؤلاء الشرقيين غريبي الأطوار ونفذوا إلى أدق دخائلهم. وقد ساعد هؤلاء المتعالمين فى دعوتهم للحرب الدور الحيوي الذى لعبته محطتا "سي.إن.إن." و"فوكس نيوز" التلفزيونيتان إضافة إلى عدد هائل من الإذاعات التبشيرية واليمينية وبعض صحف التابلويد بل وبعض الصحف المحترمة نسبياً، فقد انصرف جهد هؤلاء جميعاً إلى إعادة إنتاج الافتراءات والتعميمات نفسها كي تهب "أمريكا" على قلب واحد فى وجه الشيطان الأجنبى.

مؤدى القول أن هذه الحرب ما كانت لتقع لولا ذلك المفهوم المنسوج فى دأب وإتقان ومفاده أن هذه الشعوب البعيدة "هناك" ليست مثلنا "نحن" ولا تستسيغ قيمنا "نحن"، وكلها مزاعم تشكل لب العقيدة الاستشراقية. فجميع الغزاة قد ملأوا دواوينهم بمثقفين محترفين من هذا النوع، يأتمرون بأمرهم وينالون عطاياهم، يستوي في ذلك الغزاة الهولنديون لماليزيا وإندونيسيا، والبريطانيون في الهند وبلاد ما بين النهرين ومصر وإفريقيا الغربية، والفرنسيون في الهند الصينية وشمال إفريقيا. لا عجب إذن أن يلجأ مستشارو البنتاجون والبيت الأبيض إلى نفس الشعارات ونفس القوالب النمطية المهينة ونفس التبريرات المضللة سعياً منهم لشرعنة العدوان وفرض السيطرة. (وها هي الجوقة تردد في ثقة: "مثل هذه الشعوب لا تفهم فى النهاية إلا لغة القوة") وإلى هؤلاء جميعاً ينضم في العراق جيش آخر من المقاولين الخاصين والمغامرين الطامحين، إليهم توكل كل الأمور: بدءاً من صياغة الكتب المدرسية والدستور الجديد وصولاً إلى إعادة تنظيم الحياة السياسية وكذلك صناعة النفط.

وما من إمبراطورية جديدة إلا وتصر في خطابها الرسمي على تأكيد الفرق بينها وبين ما سبقتها من إمبراطوريات وأن الظروف استثنائية وأن مهمتها تقوم على نشر الحضارة والمدنية والنظام والديموقراطية، وأنها ما لجأت إلى القوة إلا كحل أخير. والطامة الكبرى أنه يتوفر دائماً فى مثل تلك الظروف جوقة من المثقفين المستعدّين لترديد كلمات الطمأنينة وإغداق الثناء على الإمبراطوريات الرحيمة فاعلة الخير.

وهكذا، بعد مرور خمسة وعشرين عاماً على صدور"الاستشراق"، يطرح الكتاب مرة أخرى سؤالاً عما إذا كانت الإمبريالية الحديثة قد انتهت حقاً، أم إنها ما زالت قائمة منذ أن دخل نابوليون مصر قبل قرنين من الزمان. ولطالما قيل للعرب وللمسلمين إن استمراء دور الضحية

والتوقف أبدا أمام الخراب الذي خلفته الإمبراطورية، ليسا سوى ذريعة يلجأون إليها هرباً من المسئوليات التى تواجههم الآن. فالمستشرق المعاصر يخاطبهم قائلاً: "ها أنتم قد فشلتم وضللتم الطريق!" مثل هذه المقولات تشكل أيضاً جوهر إسهامات ف. س. نايبول فى مجال الأدب: ففي كتاباته ينهمك ضحايا الإمبراطورية فى مواصلة البكاء والعويل بينما حال بلادهم يمضى من سيئ إلى أسوأ، ويالها من نظرة سطحية وقاصرة لدور الإمبراطورية، وياله من تحاش لواقع ما برح يتشكل على مدار عقود متعاقبة، تمكنت الإمبراطورية خلالها من أن تنفذ فى دهاء إلى أقدار البشر فى فلسطين والكونغو والجزائر والعراق وبلاد أخرى عديدة.

وبإمكاننا أن نتتبع تاريخ هذا التغلغل بداية من نابوليون بونابرت ومروراً بقيام الدراسات الشرقية واحتلال إفريقيا الشمالية، ثم المساعى المشابهة التي استهدفت فيتنام ومصر وفلسطين، واستمرت على مدار القرن العشرين برمته، وتبدت في التنافس على منابع النفط وعلى مناطق النفوذ الاستراتيجي فى الخليج والعراق وسوريا وفلسطين وأفغانستان. ثم ما برز بعد ذلك من نزعات قومية مناهضة للاستعمار، تلتها فترات قصيرة من الاستقلال في إطار التوجه التحرري، ما لبثت أن أعقبتها مرحلة الانقلابات العسكرية وحركات التمرد والحروب الأهلية والتعصب الديني والاقتتال الأحمق وأشكال الممارسات الوحشية المطلقة ضد أحدث ما تم إنتاجه من "سكان أصليين". وكل من هذه الحقب والعصور قد خرجت علينا برؤاها المشوشة للآخر فاختزلته إلى محض صور تحقيرية مغرضة ودفعت بفرضيات واهية عن ماهيته.

من أجل كل هذا، توسلت فى كتابي "الاستشراق" بأدوات النقد الإنساني، أملا منى في توسيع رقعة النضال المتاحة لنا، ولكي يحل فكر متأن وتحليل مسهب محل نوبات العداء الهوجاء التى طالما تأسرنا وتشل تفكيرنا. وقد أطلقت على ما أحاول أن أقوم به هنا اسم "النزعة الإنسانية" Humanism وهو مفهوم مازلت مصراً على استخدامه برغم كل ما يتعرض له اليوم من رفض وازدراء من قبل نقادنا الأجلاء دعاة ما بعد الحداثة.

وأول ما يتبادر إلى ذهني حين يذكر تعبير النزعة الإنسانية هو تلك الرغبة في تحطيم كافة "الأغلال التى يصنعها العقل"— على حد تعبير وليام بليك – وأن نوظف ذلك العقل على نحو تاريخى وعقلانى بغية التأمل والفهم. ذلك أن النزعة الإنسانية الحقة تقوم على الإحساس بالانتماء إلى جماعة كبرى تضم باحثين آخرين ومجتمعات وعصورًا أخرى: فما من باحث إنسانى بمعزل عما حوله، ومامن مجال إلا ويرتبط بما عداه من مجالات، وما من أمر في هذا العالم يمكن أن يقع بمفرده ودون أن تطاله المؤثرات الخارجية. لذا فواجبنا يتمثل فى توسيع دائرة النقاش: أى أن نجابه إشكال الظلم والمعاناة بأن نضعها جميعاً داخل سياق أرحب ينهل بغزارة من التاريخ والثقافة والواقع الاجتماعي الاقتصادي.

وخلال الخمسة وثلاثين عاماً الماضية أنفقت شطراً كبيراً من حياتي مدافعاً عن حق الشعب الفلسطيني في تقرير المصير، لكنني فى الوقت ذاته لم أنس أبداً ما لاقاه الشعب اليهودي من معاناة، وما تعرض له فى الماضي من اضطهاد وإبادة. وليس من قبيل المصادفة أننى فى "الاستشراق" قد أثبتُ ما بين النزعة الاستشراقية والعداء الحديث للسامية من جذور مشتركة . فكفاحنا من أجل إرساء المساواة فى فلسطين/ إسرائيل لابد وأن يركز في المقام الأول على تحقيق هدف إنساني واحد: ألا وهو الوصول إلى التعايش والكف عن قمع الآخر ونفيه . من هنا، يصبح لزاماً على كل من يملك فكراً مستقلاً أن يقدم نماذج بديلة تدحض المفاهيم السطحية الضيقة والقائمة على العداء المتبادل، تلك المفاهيم التي سادت طويلاً في الشرق الأوسط وفى غيرها من بقاع الأرض.

ولأنني أنتمى لجيل قديم فقد تهيأ لي منذ أربعين عاماً، وبوصفي باحثاً إنسانياً متخصصًا فى الأدب، أن أتلقى دروساً في الأدب المقارن، وهو مجال ترجع مفاهيمه التأسيسية إلى ألمانيا في أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر. ولا يفوتنى هنا أن أشير إلى ماسبق ذلك التاريخ من إسهامات قدمها الفيلسوف وعالم الفيلولوجيا النابولي جيامباتيستا فيكو Giambattista Vico، والذي مهدت أفكاره لظهور مفكرين ألمان من أمثال هردر Herder وولف Wolf ، كما استعان بها جوته Goethe وهومبولت Humboldt وديلثي Dilthey ونيتشه Nietzsche وجادامر Gadamer ، وفى عهد أقرب نهل منها كبار باحثى فيلولوجيا اللغات الرومانسية في القرن العشرين، أمثال إيريش أورباخ Erich Auerbach وليو سبيتزر Leo Spitzer وإرنست روبرت كورتيوس Ernst Robert Curtius .

ويرى أبناء الجيل الحالي من الشباب أن الفيلولوجيا (فقه اللغة) ليس سوى علم قديم ومتهالك يعلوه الغبار والصدأ، وحقيقة الأمر أنه العلم الأكثر حيوية والأقدر على إنتاج طرائق تفكير جد مختلفة. ومن أروع تجليات ذلك العلم ما أبداه جوته من اهتمام بالإسلام، و بالشاعر "حافظ" على وجه الخصوص، وقد كان من أثر هذا الاهتمام أن وضع جوته مؤلفه المعنون بـ"الديوان الشرقي"، ثم استمر هذا الولع فيما كتبه فى مرحلة لاحقة عن "الأدب العالمى" Weltliteratur أى دراسة كل آداب العالم بوصفها سيمفونية متكاملة، يمكن مقاربتها نظرياً على نحو يحتفظ لكل عمل على حدة بتفرده واستقلاليته ودون أن يغيب عن أعيننا الكل المتناغم الذي تشكله تلك الأعمال في مجموعها.

ولعلها من مفارقات القدر الكبرى، إذن، أنه بينما تتصل أطراف عالمنا العولمى اليوم على بعض الأوجه التي ذكرتها هنا، فإننا في واقع الأمر قد صرنا قاب قوسين أو أدنى من نفس المعيارية ونفس التجانس اللذين سعت آراء جوته فى الأساس إلى الحيلولة دونهما. ولقد حذر إيريش أورباخ من هذا التحول في بحثه المعنون "فيلولوجيا الآداب العالمية" Philologie der Weltliteratur والذي نشر في عام ١٩٥١ في بداية حقبة ما بعد الحرب، والتي شهدت أيضاً بداية الحرب الباردة. ويحيلنا هذا البحث على نحو ما إلى كتاب أقدم لأورباخ ألا وهو "المحاكاة" Mimesis والذي نشر في برن في عام ١٩٤٦، وإن كان أورباخ قد وضعه في مرحلة سابقة أثناء الحرب حين كان لاجئاً في اسطنبول يعمل بتدريس اللغات الرومانسية، فقد سعى هذا الكتاب الفذ إلى أن يقدم شهادة على تنوع الأدب الغربي وحيوية تجلياته المختلفة بدءاً من هوميروس ووصولاً إلى فرجينيا وولف. ولكننا حين نقرأ ما كتبه أورباخ بعد ذلك فى ١٩٥١ ندرك ان "المحاكاة" كان أيضاً بمثابة مرثية لحقبة دأب الناس فيها على اللجوء للفيلولوجيا من أجل تحليل النصوص بطريقة تنبض بالحياة ورهافة الإحساس وسلامة الحدس ، حقبة كان فيها التبحر فى الاطلاع والتمكن من لغات متعددة يشكلان طريقة مثلى للفهم والدراسة ، وهى الطريقة التي نادى بها جوته ومثلت أساساً لفهمه الخاص للأدب الإسلامي.

كانت معرفة اللغات والتاريخ أمراً ضرورياً ولكنها لم تكن أبداً بالكافية، فمراكمة الوقائع والبيانات على نحو آلي لا يمكن أن تعيننا على القبض على مفاتيح أديب ما، كدانتى مثلاً. لذا سعى أورباخ إلى التعمق في مادة النص الحية والتعاطف معها على نحو ذاتى وخلاق وانطلاقاً من رؤية عصره وصاحبه (أوما يعرف فى الالمانية بـ Einfühlung). وبعبارة أخرى فإن المقاربة الفيلولوجية التي يقوم بها أورباخ فى "الأدب العالمي" (Weltliteratur)، وكما تصدى لها من سبقوه أيضاً بالتنظير والممارسة، لا تبدى العداء إزاء العصور أو الثقافات المختلفة، بل — على العكس — تقدم فكراً إنسانيا عميقاً يبدى الكثير من رحابة الصدر وكرم الضيافة، إذا جاز التشبيه. فشرط من شروط مهمة المفسر الإنساني أن تفسح في مكان ما منها دائماً، وبقوة، براحاً خاصاً

لـ"الآخر" الأجنبي. فبدون هذه المساحة تظل الأعمال وليدة الأزمنة والثقافات الأخرى، أعمالا غريبة علينا وبعيدة كل البعد عنا. من هنا، يصبح الانفتاح الخلاق على الآخر الركن الأهم والأخطر في مهمة ذلك المفسر الإنساني.

فى ألمانيا دب الضعف فى هذا التوجه ثم ما لبث أن قضى نحبه تماماً مع تصاعد النزعة الاشتراكية القومية. ويشير أورباخ في حزن وأسى إلى أنه بعد الحرب سادت النزعة المعيارية فى الأفكار وتجزأت المعارف فى شكل تخصصات متعددة وأضيق نطاقاً ، فكان من أثر ذلك أن تقلصت تدريجياً فرص القيام بالبحث الفيلولوجي على النحو الشامل الدؤوب الذى كان أورباخ نفسه مثالاً حياً عليه. ومما يزيد من الأسى أنه بعد وفاة أورباخ في عام ١٩٥٧ تقلص نطاق البحث الإنساني، مفهوماً وممارسة، ففقد ذلك المجال أهميته ودوره المركزي. لذا فطلابنا اليوم لا يمارسون القراءة بالمعنى الحقيقي للكلمة بل تراهم معظم الوقت فى تشتت ذاهل أمام شذرات المعرفة المبتسرة على شبكة الإنترنت أو في وسائل الإعلام الجماهيري.

ومما يزيد الأمر سوءاً أن التعليم اليوم قد بات يواجه تهديداً كبيراً من قبل العقائد القومية والدينية المتعصبة. فقد تغلغلت تلك النزعات ضيقة الأفق في وسائل الإعلام وجعلتها تركز بطريقة مناقضة للتاريخ ومهيجة للمشاعر على عمليات حربية تقع في أماكن بعيدة وتدار بواسطة أحدث الوسائل الإلكترونية فتبدو في أعين المشاهدين أشبه بالعمليات الجراحية فى دقتها ومهارتها، وهى بذلك تخفى كل ما تخلفه الحرب الحديثة من أشكال التدمير والمعاناة. فتصوير عدو مجهول فى صورة شيطان وإلصاق صفة "الإرهابي" به كي يظل الناس على غضبهم وحماسهم كلها أمور تمنح الصور الإعلامية قدراً هائلاً من الجاذبية والإثارة، وبالتالي يسهل استغلال ذلك التأثير الإعلامي فى زمن الأزمات والإحساس بعدم الأمان، أى على النحو الذى شهدناه في أعقاب اعتداءات ١١ سبتمبر.

لذا، وبصفتي أمريكيا وعربياً في الوقت نفسه، فإنني أدعو القارئ ألا يستخف بالرؤية الاختزالية للعالم التي صاغتها حفنة من المدنيين المتربعين على رأس البنتاجون، ووضعوها أساسا للتعامل مع العالمين العربي والإسلامي. ففي هذه الرؤية سنجد مفاهيم من قبيل الإرهاب والحرب الاستباقية وتغيير الأنظمة الحاكمة على نحو منفرد، وكلها أفكار تقف وراءها وتدعمها موازنة عسكرية هي الأضخم في التاريخ، ناهيك عن ترديدها ليلاً ونهاراً، وفى تسطيح مخل، داخل وسائل إعلام ما برحت تخترع لحسابها ترسانة من الخبراء المزعومين، يعملون بدورهم على تبرير توجهات الحكام وإلباسها ثوباً من الشرعية. أما أمور من قبيل التأمل ومناظرة الرأي بالرأي الآخر والتحليل العقلاني والمبادئ الأخلاقية المرتكزة على رؤية دنيوية جادة يصنع فيها البشر تاريخهم بأنفسهم، أما كل هذا فقد حلت محله أفكار مجردة تستخف بالسياق وتنكره وتنصب النموذج الأمريكي، أو الغربي عامة، أنموذجا استثنائياً ومتفرداً وتنظر بازدراء إلى ما عداه من ثقافات.

وقد يرى البعض هنا أنني أنتقل انتقالات حادة بين التفسير الإنساني والسياسة الخارجية، وأن مجتمعاً حديثاً تكنولوجياً يحظى بقوة غير مسبوقة ويمتلك في آن شبكة الإنترنت والطائرة المقاتلة "إف-١٦"، هذا المجتمع من الطبيعي ألا يقوده سوى خبراء محنكين ممن يجيدون رسم السياسات على أساس تقني بحت، أى أناس من طراز دونالد رامسفيلد وريتشارد بيرل. لكن ما يغيب عنا حين ندفع بهذا المنطق أن الحياة الإنسانية تمثل كيانا كثيفاً ومتشابكاً، يرتبط كل جزء فيه بالآخر ارتباطاً لا يستقيم معه أن نختزل تلك الحياة إلى محض صيغة واحدة، أو أن نطرح بعضها جانباً في استهانة بوصفه غير ذي صلة بالموضوع الأساسي.

ذاك، إذن، جانب من جوانب الجدل الدائر على الصعيد العالمي: أما الوضع في البلاد العربية فليس بأفضل حالا. فكما تخبرنا الصحفية رولا خلف في مقال متميز، انزلقت دول تلك

المنطقة إلى معاداة أمريكا برمتها في موقف ينم عن جهل خطر بطبيعة المجتمع الأمريكي. ولأن حكومات هذه الدول تظل عاجزة عن التأثير في سياسات الولايات المتحدة فإنها تصرف جهدها كله لقمع شعوبها والسيطرة عليها. ومن ثم يتنامى الغضب وترتفع إلى السماء لعنات العجز ويزداد انغلاق تلك المجتمعات يوماً بعد يوم، فيؤدى الفشل والإحباط داخلها إلى وأد النظرة الدنيوية إلى التاريخ الإنساني والتطور، وهو أمر تُسهم فيه النزعة المتأسلمة باعتمادها على التلقين الأعمى ونفيها لكافة أشكال المعارف المنافسة المستمدة من أصول علمانية وحديثة. ذلك أن إغلاق باب الاجتهاد في الإسلام شيئاً فشيئاً كان بلا شك من أنكى الكوارث الحضارية في عصرنا، فقد أدى غياب ذلك الاجتهاد إلى اختفاء الفكر النقدي أو أي إعمال مستقل للعقل في شئون عالمنا المعاصر.

ولا يعنى هذا أن المشهد الثقافي العالمي قد انتكس هكذا ببساطة، واقعاً بين مطرقة استشراق جديد عدواني النزعة وسندان نزعة متعصبة رافضة للآخر. ففي أغسطس عام ٢٠٠٢، كشفت قمة الأمم المتحدة في جوهانسبرج، بالرغم من كل ما شابها من أوجه نقص، كشفت عن بروز حيز واسع من الاهتمامات الكونية المشتركة، فيما يشبه "تجمع انتخابى كوني" من شأنه أن يمثل قوة دفع جديدة لذلك المفهوم الذي أشبع تسطيحاً وابتذالاً: ألا وهو مفهوم العالم الواحد. والحق أن التكامل بين أجزاء هذا العالم قد صار واقعاً معيشاً لم يعد لأحد فيه أن ينكفئ على ذاته، وعلى الرغم من هذا يجب الإقرار أيضاً بأنه ليس بمقدور أحد أن يحيط علماً بكل أوجه الوحدة بالغة التعقيد التي باتت تنتظم عالمنا المعولم.

ومهما يكن من أمر هذه الوحدة، فإن تلك الصراعات الرهيبة، والتي تجمع الشعوب على شعارات مزيفة مثل "أمريكا" أو "الغرب" أو "الإسلام" وتخترع هويات جماعية لأفراد بينهم الكثير من التباين- مثل هذه الصراعات لا يمكنها أن تبقى على هذه الدرجة من القوة والتأثير. فمواجهتها واجبة علينا؛ وسلاحنا الذي مازال لدينا يتمثل في قدراتنا التفسيرية العقلانية، تلك التي بقيت لنا من نشأتنا على القيم الإنسانية. ولا أقصد بهذا الحديث أن يتملكنا الورع فنثوب في تأثر إلى قيمنا التقليدية أو إلى الكلاسيكيات، بل إن ما أدعو إليه حقاً هو أن نستمر على نحو فعال في ممارسة خطاب دنيوي علماني وعقلاني.

فالعالم الدنيوي هو ذلك الذي يصنع البشر فيه تاريخهم بأنفسهم. والفكر النقدي الذي يقوم عليه هذا العالم فكر لا ينصاع لسلطة ولا يسارع بالانضمام إلى جيوش معبأة ضد هذا العدو المعتمد أو ذاك. فبعيداً عن المفاهيم المغرضة وسابقة التجهيز كفكرة تصادم الحضارات، أمامنا اليوم عمل دءوب مشترك كي نقوى دعائم تلك الحضارات، والتي بدورها ما برحت تتداخل وتتكامل وتستعير من بعضها البعض وتحقق فيما بينها تعايشاً أعمق بكثير مما تصوره أنماط المعرفة المختزلة والزائفة. غير أن طريقة الفهم الأرحب هذه تتطلب وقتاً أطول ودراسة أكثر تأنياً ومزيداً من الشك المنهجي، يدعمهم جميعاً إيمان راسخ بدور المجتمع القائم على الفكر، وكلها مطالب جد حيوية في خضم عالم أهوج يتعجل الفعل ورد الفعل.

وبعبارة أخرى، فإن النزعة الإنسانية تقوم على إبراز دور الفرد وتأكيد الحدس الذاتي وليس على الخضوع للأفكار السائدة والمرجعيات المعتمدة. لذا فواجبنا أن نقرأ النصوص بوصفها كيانات نشأت داخل حيز التاريخ واستمرت تعيش داخل إطاره بطرق متنوعة وكثيرة، وهي الطرق التي وصفتها من قبل بالدنيوية. ولا يعنى هذا استبعاد دور القوة من تلك العملية، بل إنني، على العكس تماماً، سعيت إلى توضيح الكيفية التي أمكن بها لتلك القوة أن تتسلل وتتغلغل إلى ما بدا أنه أكثر مجالات البحث ترفعاً عن العالم.

ختاماً أؤكد، وبشكل بالغ الأهمية، أن النزعة الإنسانية سبيلنا الوحيد، بل والأخير، لمناهضة ما يشوه وجه التاريخ من مظالم وسياسات لاإنسانية. ومن دواعي التفاؤل الشديد أن نستند

اليوم في هذا الكفاح إلى سلاح جديد يتمثل في شبكة الانترنت، هذا العالم الافتراضي الذي انفتحت أبوابه للجميع في ديموقراطية غير مسبوقة، وعلى نطاق لم يكن للأجيال السابقة ولا لأي طاغية أو متعصب أن يتصوره. فالمظاهرات الحاشدة التي شهدها العالم قبل حرب العراق ما كانت لتصبح حقيقة واقعة لولا المجتمعات البديلة الموجودة على نطاق العالم أجمع، والتي استقت معارفها من مصادر معلومات بديلة، فصارت تدرك تمام الإدراك دورها في قضايا البيئة وحقوق الإنسان والسعي إلى التحرر.

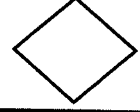
تلك هي الرهانات التي تجمع بيننا اليوم على ظهر هذا الكوكب الصغير.

الهوامش:

* نشر هذا المقال فى صحيفة الأهرام ويكلى القاهرية فى عدد ٧ أغسطس ٢٠٠٣، كما نشر تباعاً فى العديد من صحف العالم ومواقع الانترنت. ويمثل المقال نسخة مختصرة للتمهيد الذى كتبه سعيد للطبعة التذكارية لـ"الاستشراق" الصادرة عن دار نشر بينجوين في أغسطس ٢٠٠٣، احتفالا بمرور ربع قرن على صدور الكتاب.

متابعات





طرف من نقد استشراق إدوارد سعيد: هل كان ماركس مستشرقا؟!

شعبان يوسف

لم يحظ كتاب ـ في الربع قرن الأخير ـ من اهتمام عالمي واسع، مثلما حظي كتاب (الاستشراق) للمفكر الراحل إدوارد سعيد، ولم يكن هذا الاهتمام الواسع إلا تعبيرا عن طاقة الاحتياج ـ إذا كان الاحتياج طاقة ـ فمنذ أن صدر الكتاب عام ١٩٧٨ في طبعته الأمريكية، وفى بريطانيا عام ١٩٧٩، وهو كما يقول إدوارد: "أثار الكتاب كثيرا من الاهتمام، كان بعضه عدائيا للغاية (كما كان متوقعا)، وبعضه الآخر غير متفهم، ومعظمه إيجابى وحماسى"، ومع صدور الطبعة الفرنسية عام ١٩٨٠ توالت سلسلة من الترجمات التى راح عددها يتزايد، ليرتفع ـ أيضا ـ مستوى الاهتمام والمتابعة والدراسة وإعادة النظر والمناقشات، كما ظهرت في العربية ترجمة لكمال أبو ديب، هذه الترجمة التى أثارت ـ بدورها ـ قدرا من التساؤلات اللغوية، والإشكاليات الفقه ـ فكرية، إذا صح الاشتقاق، وكان لظهور الترجمات المتوالية فيما بعد: الألمانية والبرتغالية، والإيطالية، والبولندية، والإسبانية، والكتلانية، والتركية، والسويدية (حيث تصدرت الترجمة لائحة الكتب الأكثر مبيعا عام ١٩٩٣، كما ينوه سعيد). كل هذه الترجمات، وكل هذا الانتشار أثار دهشة سعيد والناشر، اللذين تابعا توالى الترجمات التى تجاوزت تلك اللغات إلى الصربوكرواتية، واليونانية والروسية والنرويجية، والصينية، ومازال يحصد اهتمامات بالغة حتى الآن.

هذا الاهتمام الواسع التلقائى ليس للحشد المعرفى والمعلوماتى بالكتاب بل أيضا للاكتشاف المثير والعميق الذى أزاح سعيد الغطاء عنه باقتدار لم يغفره له الأعداء الغربيون والأمريكيون فيما بعد، فراحوا طوال سنوات حياة الرجل، يدبرون له المكائد.

ومن الطبيعى أن يثير هذا الكتاب/النظرية كل هذا الاهتمام عالميا، للمدى العميق الذى أعطاه إدوارد سعيد لدراسة الشرق والغرب، وبأشكال تكاد تكون جديدة، سبقتها جهود أولية ـ أشاد سعيد نفسه بها ـ لـ أنور عبد الملك وسمير أمين، واكتشاف العلاقة الوثيقة والممتدة والفاعلة بين السياسة والاستشراق، والاحتمال الأكيد لاستخدام الأولى، لإمكانيات الثانية، لذلك لم يكن ـ على مدى التاريخ ـ مطلقا الاستشراق الأكاديمى ـ الثقافى، بريئا على أى مستوى من المستويات، وربما كانت عودة سعيد إلى الجذور الأولى مثيرة هى أيضا للجدل الفكرى والسياسى وطفو قضايا/ إشكاليات، من قبيل الطبائع المستبدة أو الأبدية للفروق بين الشرق والغرب، وربما لو وضعنا أيدينا

على أى فقرة من الكتاب، ستجلو هذا المجال العميق والجوهرى الذى ينبئ عن أن ثمة خطرًا ما كان كامنا، ولم يقدم أحد على تشخيص هذا الخطر، وأود أن أستعير فقرة واحدة من الكتاب كعنوان على هذا الترابط الوثيق بين مكونات الكتاب/ النظرية، ودائرة الاهتمام الواسعة، تقول الفقرة: "إن وجود علاقة وثيقة بين السياسة والاستشراق، أو لنضع أيدينا بشكل أكثر احتراسا، إن الاحتمال الكبير لإمكانية استخدام الأفكار المستنبطة حول الشرق من الاستشراق لأغراض سياسية، هو حقيقة هامة، لكنها حقيقة حساسة جدا، فهى تثير أسئلة حول النزوع الطبيعى للبراءة أو الذنب، حول النقاء من التحيز في البحث العلمى أو تواطؤ التجمعات التى تمارس الضغوط في ميادين مثل دراسات السود ودراسات المرأة، وهى بالضرورة، تستفز شعورا بالقلق في ضمير المرء حول التعميمات الثقافية، والعرقية، والتاريخية، وحول استخداماتها، وجدواها، ودرجة الموضوعية فيها، ونواياها الأساسية، وأكثر من أى شىء آخر، فإن الظروف السياسية والثقافية التى ازدهر فيها الاستشراق الغربى تلفت النظر إلى المكانة الوضيعة للشرق، أو الشرقى، من حيث هو موضوع للدراسة، وهل بإمكان أية علاقة أخرى غير علاقة السيد ـ العبد السياسية أن تنتج الشرق المشرقن"؟

ربما لا يختلف هذا الاقتباس عن أفكار عديدة، ممنهجة في الكتاب، ومؤسسة على قاعدة متينة من البناءات النظرية التى جاء بها إدوارد سعيد، لتنظر وتحدق في البديهيات، هذه البديهيات التى تآلف معها الدارسون والباحثون، وربما استخدمها الأصدقاء والأعداء على حد سواء، فالشرق المزيف والمتواضع، والمستزلم، والتابع، ليس هو الشرق، بقدر ما هو صورة الشرق، وهناك شكلان للشرق، الشرق كما هو، هذا الذى لم تكشف عنه دراسات واكتشافات، وأبحاث ومؤلفات المستشرقين، وهناك الشرق المصنوع الروحانى والمتخلف، وغير السامى.

وبوضوح يريد سعيد أن يقول: إن كل دراسات واكتشافات المستشرقين، ما هى إلا مذكرة إيضاح لشرق ينتظر من يستفيد به، ويستثمره، ويستخدمه لصالحه، وربما ليكون الشرق هو فضاء الخيرات الواسع والمهمل ـ أيضا ـ للغرب المتقدم تكنولوجيًا، إذن على هذا الغرب أن يعمل على تغريب هذا الشرق المتعدد، وليس الواحد.

وإذا كان (الاستشراق) نال اهتماما عالميا واسعا، فهو بالتالى حظي باهتمام عربى أيضا، ربما لم يلتفت إليه إدوارد سعيد، ولم يحاول أن يفنده تفنيدا واسعا في مقالته (تعقيب على الاستشراق)، والتى نشرت في ختام الطبعة الخامسة التى أصدرتها "بنجوين" في العام ١٩٩٥، وترجمها الباحث والناقد السورى صبحى حديدى، لتنشر في مجلة (القاهرة) في مايو في العام نفسه، وبالقدر الذى تناول فيه سعيد التعقيب المحتفي بالدراسات والتعليقات والتعقيبات الغربية على كتابه، أهمل أو تجاهل المتابعات والمناقشات التى جرت عربيا على نطاق واسع، أو على الأقل وصفها أوصافا مؤسفة، ففى ذلك التعقيب يقول سعيد: "ودعونى أبدأ من أحد جوانب استقبال الكتاب، وهو الجانب الذى أشعر إزاءه بأسف بالغ وأجد أنى أبذل جهدا شاقا اليوم (في العام ١٩٩٤) للتغلب عليه، وأقصد الحديث عن اتهام الكتاب بالعداء للغرب، كما عبر بعض المعلقين المعادين أو المتعاطفين، على نحو مضلل".

وفيما يتعلق بموقع كارل ماركس في الكتاب، هذا الموقع الذى نال تقريعا مسهبا من ناقدى إدوارد سعيد الذى يقول: "حدث أننى انتُقِدت بقسوة لأننى لم أصرف انتباها كافيا إلى ماركس وكانت المقاطع التى وردت في كتابى حول "استشراق" ماركس نفسه التى حظيت أكثر من سواها باختيار منتقدىّ الدوجمائيين في العالم العربى والهند على سبيل المثال".

لذلك سنحاول عرض وإضاءة بعض أفكاره، وذلك من خلال كتابات الثلاثة الأبرز، الذين تناولوا " الاستشراق".

ولنبدأ بالمفكر والكاتب العراقى الراحل هادى العلوى، والذى كانت علاقته بالشرق الأقصى، علاقة عميقة، على المستوى المعرفى والفكرى والسياسى، والتجريبى أيضا، لأنه عاش في الصين ردحا من الزمان، مكنه بشكل ما من الاقتراب من الثقافة الشرقية، وله الكتاب الأهم وهو "المستطرف الصينى" وضمنه الترجمة البديعة والأجمل لنصوص "الطاو".

يبدأ هادى العلوى تعقيبه المعنون بـ: "الاستشراق عاريا" المنشور بالعدد ١٥ بمجلة الكرمل عام ١٩٨٥، بأهمية الكشف عن خطورة دراسات الاستشراق، وشارحا للفكرة ذاتها، قائلا: "استمرت العلاقة بين "الاستشراق والشرق (المتروبول والمستعمر) على امتداد حقبة مديدة بفضل المنحى الاستزلامى للأول والضراعة الاستسلامية للثانى، بحيث تكيف الوعى الشرقى للمهمام الثقيلة التى فرضتها عليه سلطة الغرب المتفوق سياسيا واقتصاديا، وتبعا لذلك عقليا وحضاريا"، ولذلك ظل الغربى يمارس استشراقه، أو بمعنى أدق يرسم تصورا ما لهذا الشرق، وفى الوقت ذاته يحلم بسحره وخرافاته وإمكانيات غزوه والعيش فيه، والاستيلاء على كافة مقدراته ومصائره، وأيضا هذه الصورة التى رسمها للشرق، كان يرسمها قسرا وتعسفا متجاهلا حقائق، وواضعا مكانها حقائق أخرى، فمثلا عندما يكتب أحد عن تاريخ البحرين، فيسجل أن تاريخها المكتوب يبدأ من خمسمائة عام فقط، ويتجاهل المؤرخ الغربى للشرق، أو "المستشرق" مئات المصادر المدونة في العصور الإسلامية عن البحرين، ومغيبا للأحداث الجسام التى مرت البحرين بها في الجاهلية والإسلام، وحاذفا من تاريخها دولة الفقراء العلمانية التى أقامها القرامطة في البحرين.. إن المستشرق يرسم ويشيد تاريخا خاصا، للإيهام بتفوقه منذ الأزل، متجاهلا أن الوقت الذى قامت فيه تلك الدولة - دولة القرامطة - كانت أوروبا تحكم بالإعدام حرقا على من يجتهد في تأويل الكتاب المقدس.

وأيضا يشير العلوى إلى أن الزمن عندنا!! نحن العرب/ الشرقيين، ليس بأحداث تقع هنا، ولكن بأحداث تقع هناك، فالمعيار الشرقى، يقاس بالغرب، وفى أسى يقول هادى: (هكذا علمنا أساتذتنا أن نقارن مستخدمين تزمينا مقلوبا"..

ورغم أن هادى العلوى يثمن كتاب "الاستشراق" عاليا من خلال إضاءات براقة، وجمل تقريظية مطولة، مثلما يقول: "إن قدرة إدوارد سعيد، كما تجلت فى هذا الكتاب، ليست ضعيفة التأثير على أى حال. إن عمق التحليل، المستند إلى كمية هائلة من المواد، ولغة حية متدفقة، وبالارتهان مع تطلع موثق إلى استخراج مدلولات خطيرة مخفاة في أغوار البحث المبرمج بالمهارة العالية للاستذهان العربى، يعطى هذا العمل الفذ قوة تأثيرية موحدة، وكتاب "الاستشراق" يكشف ببراعاته العديدة من ألوان التحليل المعرفى التى ابتدعت لتسهيل (استعمار الشرق)، فإن العلوى لا يفتأ يوجه بعض الانتقادات الجوهرية، ولكن بشكل هادئ، ودون صخب أو عنف، وأول هذه الانتقادات تتعلق بمحاولة إدوارد سعيد البحث عن الجذور العميقة لتأصيل فكرة الاستشراق، ذاهبا إلى دانتى، حيث البحث عن الشرق يتميز بنزعة الامتلاك العميقة في الوعى الأوروبى، ولكن "العلوى" يأخذ على سعيد افتقاره الوسائل الصالحة للتعميم، ويعلق: "إن هذه النزعة الأوروبية قد لا تبلغ تأصلها إلا مع الكنيسة الأوروبية بوصفها المعبر الأوفى عن رجعية ثقافية ذات امتداد عدوانى".

المأخذ الثانى، هو المنحى التعميمى الذى ينحوه سعيد في التعامل مع المستشرقين، وإغفال أدوار بعضهم السياسية، وعلى سبيل المثال، الإعجاب لوي ماسينيون، ولا يخفى سعيد اندهاشه بروعة الأعمال التى أنجزها ماسينيون، ورغم معرفة سعيد جيدا بماسينيون، فإنه كان قليل الشك في نواياه، ويعلق "العلوى" على ذلك، بأن سعيد كان يفتقر إلى "تفاصيل أكثر عن هذا الدبلوماسى الفرنسى الذى زار بغداد عام ١٩٠٧، ووضع دراسة في لهجتها العامية، قسمها إلى لهجة الشيعة ولهجة السنة ولهجة النصارى، رغم أن هذا التقسيم كان مغرضا، لأنه من المعروف أن اللهجات

واختلافها لم يكن خاضعا لأى من الطوائف، والعقيدة الدينية، ولكنها كانت لهجات الضواحي والحارات.

ثالث هذه الاعتبارات أو المآخذ يتعلق بأن إدوارد يبالغ في "نفسنة الوقائع الاستشراقية إلى حد أن يسحبها على حدث استعمارى ضخم مثل شق قناة السويس.." ويعتبر هادى أن للاستعمار مرتكزات نفسية - بلاشك - لكن من لواحقه، وليست من مقوماته.

يسوق العلوى بعض الملاحظات الأخرى، التى ربما بسوقه إياها، يعدل من القراءة الغفل، التى لابد من تسجيل بعض الانتقادات فيها مثل:

إنه وجد صعوبة لدى المؤلف في عدم قدرته على تخطى القيود المنهجية للوسط الأكاديمي الذى ينتمى إليه، وهذه الصعوبة أوقعت سعيد في مزالق حرجة، وعلى سبيل المثال فإنه يحصر أزمة المنهج الاستشراقى في دائرة العلاقة الاستعارية المتعالية مع الشرق، دون أن يعطى كثير اهتمام لعوامل الخطأ المشترك بين المستشرق والمؤرخ الغربى.

يأخذ هادى العلوى على سعيد وضعه الفيلسوف العالمى كارل ماركس ضمن المدرسة الاستشراقية، وسنعود لتلك المسألة عندما نأتى للمناقشين الآخرين، ولكن نشير فقط إلى الفرق الذى وضعه "العلوى" بين ماركس كفيلسوف ومفكر في حديثه عن الشرق، وهيجل - مواطنه - في حديثه عن الفلسفة الإسلامية، الذى يهبط عندما يتحدث عنها إلى صحفى من الدرجة العاشرة، أما ماركس بتعبيرات العلوى فهو "فيلسوف بأفق نبى، وهو وريث فكر أوراسى متعدد الأمشاج، وهو بتمثله لمنطق البروليتاريا العالمية، لم يعد قادرا على التكلم بلسان أوروبى". ويصف هادى العلوى سعيد بأنه لا يشاطر ماركس همومه الطبقية، لذلك فقراءته لماركس متوقعة، ووضعه بين الاستشراقيين، وتخليه عن فرادته الفكرية، أمر مفروغ منه.

يأخذ "هادى" على سعيد عند حديثه عن الأساس النفسى لظاهرة العمالة في صيغة السالب والموجب، الأنثى والذكر، تبقى في حاجة إلى شيء من التخصص، لأن سعيد - تحدث عن الشرقى في أطلاله - بتعبير العلوى - فأوحى بشمولية المعادلة، بتعبير أو توضيح آخر، فسعيد عندما يقول إن الغرب الإمبريالى دوما يجد عملاء شرقيين يحكمون بلدانهم بالوكالة عنه، يوضح هادى أن سعيد يفصل ظاهرة العمالة عن منحاها الطبقى، ويجردها من المصالح الطبقية، قائلا: "الغرب لم يجد عاملا شرقيا أو فلاحا شرقيا مستعدا لخدمته، وإنما وجد التجار والمثقفين وعامة الأغنياء الذين اعتدنا أن نسميهم برجوازيين أو أرستقراطا، فهؤلاء وحدهم الذين درسوا الغرب. درسوه استمتعوا بخيراته. قلدوه. ادخلوه في بيوتهم. ولفوه على أجسادهم، وهذا ما لم يعرفه العامل الشرقى أو الفلاح الشرقى.

والآن ننتقل إلى عرض موجز لأفكار وانتقادات اللبنانى مهدى عامل، المفكر وعضو الحزب الشيوعى اللبنانى، والذى اغتيل في بيروت ١٩٨٧.

وبحكم انتماء مهدى عامل (حسن عبد الله حمدان). الرفيق طارق، إلى حزب الطبقة العاملة، فهو قصر مداخلته حول، وضعية كارل ماركس في كتاب إدوارد سعيد، ووضع كتابا كاملا ووضع له عنوان: "ماركس في استشراق إدوارد سعيد"، وفى عنوان أقل بروزا وضع عنوانا آخر يقول: "هل القلب للشرق والعقل للغرب"، وصدر هذا الكتاب عن دار الفارابى عام ١٩٨٥، وبعد ذلك صدر في طبعات أخرى.

والكتاب يعتبر مناقشة واسعة لموقف إدوارد سعيد إزاء ماركس، والماركسية، التى يختبئ عداء سعيد لها تحت جلد انتقاده لماركس، أو نسبه للاستشراق، وربما - أيضا - يظهر هذا العداء في مناطق أخرى ويتضح، حيث أن النظرة المثالية التى تحكم منهج إدوارد سعيد، لابد أن تحتم عليه قراءة ماركس بهذه الطريقة.

ويحصر مهدى قراءته الواسعة لموقف سعيد، على أربع صفحات فقط، هذه الصفحات التى ورد فيها ماركس مجلودا بقلم إدوارد سعيد، ومجردا وعاريا من فرادته الفكرية والطبقية، والمقاومة بعبقرية منهجية لأبناء ومفكرى وسياسيي أوروبا في ذلك الوقت، إلا أن سعيد يدخله - حسب منهجه وموقفه المثالى - في زمرة الاستشراقيين، دون هوادة.

هذه الصفحات التى يناقشها مهدى عامل، تقع في الترجمة التي قام بها الناقد السورى كمال أبو ديب، وتنحصر في الصفحات من ١٧٠ إلى ١٧٣، والتى يقتبس فيها سعيد بعض أفكار كارل ماركس التى أوردها بصدد مناقشته المسألة الآسيوية، وربما تكون أفكار كارل ماركس في تلك الموضوعة، باتت محل خلاف دائم ومتجدد، حتى بعيدا عن تلك المناقشات التى أثارها سعيد ومناقشوه، أو بالأحرى منتقدوه.

إن كارل ماركس وقف مندهشا وحائرا أمام نمط الإنتاج الشرقى الذى لاحظ أنه يختلف عن أنماط الإنتاج التى تم إنشاء فكره عليها، وربما هذه الحيرة هى التى وضعت ارتباكات ماركس ذاته أمام المسألة برمتها، ولم يعط إجابات نهائية حول هذه المسائل، التى اجتهد مفكرون وباحثون آخرون، وعلى رأسهم الباحث الإنجليزي هوبز باوم، الذى قدم بعض دراسات ماركس المجهولة، وعلى رأسها (أشكال إنتاج ما قبل الرأسمالية)، وأيضا خاض الماركسيون الفيتناميون بحث مسألة نمط الإنتاج المحيرة في آسيا، ووصفها البعض وصفا جغرافيا، بأنه (نمط إنتاج آسيوى).

يأخذ مهدى على سعيد في بداية كتابه أن سعيد عندما يقول: "كان ما حققه المستشرقون الأوائل، وما استغله الذين لم يكونوا مستشرقين في الغرب، تموذجا مصغرا للشرق ملائما للثقافة السائدة الطاغية وتفسيراتها النظرية، ثم العملية في أعقاب النظرية مباشرة".

فسعيد يجانبه الصواب عندما يضعنا أمام فكرة "ثقافة الغرب" بشكل مطلق، ولا يحدد طابعها الطبقى والتاريخى، ولكنه يتكلم طوال الوقت عن الثقافة الأوروبية الغربية وكأنها "الثقافة الطاغية" من حيث هى ثقافة غربية، لا من حيث هى الثقافة البورجوازية المسيطرة، ويعلق العلوى: "وبانتفاء طابعها الطبقى التاريخى في تحديدها السعيدى هذا، تنتفى إمكانية وجود نقيضها نفسه"، فتكتسب بهذا الانتفاء طابعها الشمولى، والذى به تحتل كامل الفضاء الثقافى، وهذا ما تطمح إليه، من موقع وجودها المسيطر بظهورها بمظهر الثقافة الواحدة بالمطلق، حسب مفردات مهدى عامل ذاته.

وكما تحكم وجهة نظر سعيد النظرة الكلية للثقافة الغربية، كثقافة غربية مطلقة، ذات طابع قومى وشمولى، وربما دينى أيضا، فتحكم وجهة نظر مهدى منطلقات مضادة ونقيضة، باعتبار أن هذه الثقافة التى يعمم لها إدوارد سعيد بأنها غربية، تصير عند عامل ثقافة بورجوازية، ذات منحى طبقى تاريخى، وبالتالى يمكن وجود النقيض الطبقى لها، وهذا ما لم يتطرق إليه نص سعيد على الإطلاق.

في الفصل الثانى من كتابه، لا يأخذ مهدى على سعيد أنه يسىء فهم ماركس، فحسب، بل لأنه يكشف عن بنية الفكر الذى يؤول به إدوارد سعيد النص الماركسى، من جهة الشعور، العاطفة، الإحساس، أى بكلمة واحدة، من جهة القلب يخرج ماركس، على بنية الفكر الاستشراقى لكنه يعود، من جهة العقل، فيندرج فيها، كأنه في صراع بين القلب والعقل، كأن القلب للشرق، والعقل للغرب، وينتقد مهدى، العمومية التى ينطلق منها سعيد، ويكرس لها قراءته كلها للاستشراق، ويدرج كارل ماركس في هذه القراءة معتبرا إياه مفكرا استشراقيا، لم يستطع أن يفلت من ذلك المنحى، رغم تاريخه في الانحياز الطبقى لكادحى العالم، وربما المقاربة التى أجراها سعيد بين ماركس وماسينيون في نصه، هى التى تناولها أكثر من باحث، ووجهوا سهام النقد الحادة لسعيد، فكما يتحدث ويقرر عدم استطاعة أى باحث، حتى لو كان ماسينيون،

أن يقاوم ضغوط أمته، أو ضغوط التقليد البحثى الذى يعمل فى سياقه، بما فيهم كارل ماركس، الذى يصح وينطبق عليه تقرير إدوارد سعيد، فلا يستثنيه سعيد من تلك الدائرة الاستشراقية، ويوضح سعيد أن الضغوط التى يتعرض لها الباحثون والمفكرون ليست ضغوطا فكرية فحسب بل هى - كما فى النص السعيدى - أيضا سياسية، وغير سياسية، بحسب هذا المبدأ القومى.

وفى الفصل الرابع الذى اختار مهدى له عنوان (ماركس فى تأويله السعيدى) ينفى مهدى عامل النظرة الأسوأ التى يراها سعيد لماركس، ويعتقد أن ماسينيون كان أكثر خطا فى التناول السعيدى، فماركس لم يحظ بالإطراء الذى أغدقه سعيد على ماسينيون، ويقتبس مهدى فقرة مطولة من ماركس، وهى الفقرة التى بنى عليها سعيد وجهة نظره لماركس، وأيضا الماركسية فيما بعد، هذه الفقرة تدور حول ما كتبه كارل ماركس فى عام ١٨٥٣، وملخصها أن ماركس قد رأى أن ثمة تنظيمات اجتماعية ذات نظام أبوى سوف تنحل فى الهند، وبالتالى فهى غير قادرة على إنجاز أى بعد ثورى هناك، وبالتالى فإن انجلترا وهى التى تمارس الاحتلال فى الهند، فهى مرشحة لكى تحدث ثورة اجتماعية فى الهندستان، ويشدد ماركس على جملة لافتة وهى (مدفوعة بأكثر المصالح قذارة، كما كانت حمقاء فى الطريقة التى بها فرضت هذه المصالح)، وفى نهاية الفقرة، يستدعى ماركس بيتا من الشعر لجوته يقول فيه:

"أينبغى إذن لهذا التعذيب أن يعذبنا
مادام يهبنا متعة أعظم؟
أو لم تُفترس أرواح لا تحصى دون قيد عبر حكم تيمورلنك".

وحقا يحاول سعيد أن يبرز أشياء فى نص ماركس، ويخفى أشياء أخرى، محاولا دمغ كلية ماركس بفكره ومنحاه وتوجهاته بالاستشراق، ويأخذ مقاطع منفصلة عن سياقاتها، ليسعفه فى تأكيد نظريته عن الاستشراق، وربما يكون ماركس هو النموذج الاستثنائى الذى لم يفلت من دائرة سعيد البحثية حول الاستشراق، وربما أدخله سعيد فى هذه الدائرة ولم يترفق به، كما ترفق مع نماذجه الأخرى مثل هاملتون جب، أو لوى ماسينيون وآخرين.

ويريد سعيد أن يفهم بطريقته، وبمنهجه، وهو يلبس ذلك المنهج أى مادة بحثية، حتى لو طالت أو قصرت، فإنها ثيابه المنهجية لابد أن تليق بأى جسد، فعندما يقول ماركس: "إن على انجلترا أن تحقق فى الهند رسالة مزدوجة: الأولى تدميرية، والثانية إحيائية تجديدية - إفناء المجتمع الآسيوى - وإرساء الأسس المادية للمجتمع الغربى فى آسيا".. فيعدها سعيد - جوهريا - جزءا من الاستشراق الرومانسى الخالص، متجاهلا - تماما - الديالكتيك الذى تقوم عليه النظرية المنهجية للماركسية، وهى الصيرورة التاريخية، وأن كل طبقة تخلق داخلها عوامل فنائها.

على أى حال فإن كتاب مهدى عامل، يناقش أفكار سعيد حول وضعية كارل ماركس فى "استشراقه" ناعيا هذه النظرة المغرضة، والمنحى الفوكوى الذى استند إليه سعيد، مقسما العالم إلى ثنائيات، ربما تكون مثالية، هى بطبيعة الحال معادية لأى نظرة أو منهج طبقى تاريخى اجتماعى، مثل المنهج الماركسى، لأن سعيد لا يناقش ماركس فحسب، بل هو يمد الخيط على آخره، ويعممه على المنهج الماركسى ككل، بل أيضا هو لا يناقش المنهج الماركسى تاريخيا، بل هو يناقشه فى آنيته، وفى حاضره العربى، أى أن سعيد لا يقتصر على أن تكون المناقشة فى إطارها النظرى الفكرى التاريخى، بل هو يمدها للعصر الحاضر، والعربى بالذات، لتصبح نظريته طرفا فى صراع - كان - دائرا فى الحياة السياسية والفكرية العربية.

وأود أن أختتم هذا العرض بما كتبه وأشار إليه المفكر والباحث صادق جلال العظم الذى لم يكتف فى تناوله لكتاب سعيد بالوقوف عند تفاصيل الكتاب، ولكنه فى دراسته المعنونة بـ"الاستشراق والاستشراق معكوسا" والتى نشرها فى مجلة "الحياة الجديدة" الصادرة فى فبراير

١٩٨١ ببيروت، ثم ضمن كتاب "ذهنية التحريم" الصادر عن دار رياض الريس عام ١٩٩٢، لم يدخر من عدته النظرية وسيلة إلا وجربها في قراءة استشراق إدوارد سعيد.

ولم يبتعد كثيرا العظم عن مجمل الانتقادات المطروحة على قراء سعيد، وخاصة وضعية ماركس، ولكنه يذكر للعظم أنه كان الأسبق في تناوله بانتقاد "استشراق" سعيد، ويأخذ العظم على سعيد أنه يريد أن يذهب بعيدا في التاريخ ليؤصل نظريته، ويعود من الباب الخلفي - كما يصف العظم - إلى أسطورة الطبائع الثانية بخصائصها الجوهرية التى لا تحول ولا تزول، وإلى ميتافيزيقا الاستشراق، التى تقول بشكل مطلق الشرق شرق والغرب غرب، ولكل منهما طبيعته الجوهرية المختلفة المميزة، وبالتالى فإن العظم ينتقد هذه العودة التى يجريها سعيد دون أى تمييز تاريخى، ودون أن يتوقف عند أى من الذين ذكرهم وعاد إليهم، فوفقا لهذه التعميمية يتساوى الشاعر هوميروس والمستشرق هاملتون جيب مرورا بكارل ماركس، وكأنه - أى العقل الأوروبى - يتصف بنزعة متأصلة لا يحيد عنها لتشويه الآخر "الشرق" وتزييف واقعه وتحقير وجوده، كل ذلك في سبيل تمجيد ذاته، والإعلاء من شأنها وتأكيد تفوقها.

وينتقد العظم صياغات سعيد التى تعطى الأهمية والأولوية الحاسمة لكل ما هو ذهنى وخيالى ومثالى وانفعالى وتصورى في مقدمات البشرية، ويغالى سعيد في هذا الاتجاه، حيث يبدو - من خلال تلك التحليلات والصياغات، أن الاستشراق الثقافى - الأكاديمى يقوم بتحويل الواقع المعيش للشرق إلى مادة للنصوص، وبدوره يقوم إدوارد بتصعيد الوقائع الصلبة التى حكمت تفاعل الغرب مع الشرق إلى مستوى متاع الروح اللطيف.

وعرضًا يتناول العظم فقرة من كتاب سعيد حول الثقافة والتلقى ويقول فيها: "تنزع الثقافات دوما إلى فرض تحولات كاملة على الثقافات الأخرى بحيث لا تتلقى ثقافة ما غيرها من الثقافات كما هى بالفعل، بل تتلقاها كما يجب أن تكون لصالح المتلقى، ويلاحظ العظم أن سعيد لا يشجب عمليات التدجين والتحويل والتشويه التى تجريها الثقافات المتلقية، وتفرضها على الثقافات الغربية "في مستوى الوعى والفكر أولا ثم في مستوى العقل والممارسة لاحقا" وذلك يدفع العظم كما دفع غيره لوصف نظرة وتحليلات وتأويلات سعيد بالمثالية، هذه النظرة المثالية التى في مجملها تفسر المنحى الذى نحاه إدوارد، تفسيرا واضحا وجليا، وهذه المسائل والملاحظات تتلخص في:

١- القسوة التى تناول بها إدوارد محاولات كارل ماركس النظرية لفهم المجتمعات الآسيوية والشرقية عموما.

٢- الرفق واللين اللذين أبداهما عند تناوله معالجة كل من المستشرقين هارولد جيب وماكدونالد للإسلام.

٣- التعاطف الكبير والمديح الشديد اللذين عبر عنهما عند تناوله للتأويلات الروحانية - الصوفية للإسلام ومجتمعه وثقافته التى اشتهر بها لوي ماسينيون ومدرسته في الاستشراق.

ويأخذ العظم سعيد بالشدة عندما يقرر "أن تصور الغيب هو أكثر حضورا وواقعية بالنسبة للشرقى مما هو بالنسبة للشعوب الغربية".. وأن الفارق الذى يميز العقل الشرقى (عن الغربى) لا يكمن في سرعة تصديقه للأمور الغيبية بل في عجزه عن بناء نظام للأشياء المشهودة.

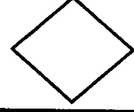
ونلاحظ أن العظم ينتقد سعيد من خلال ملاحظته السالفة والتى ساقها فيما بعد ولا تختلف من حيث الكيف كثيرا عن الأفكار السابقة، ويجمل بجملة واحدة: إن سعيد محكوم بنظرته المثالية المحكومة سياسيا وفكريا بموقعه المرموق في السياق الغربى، ثم إن كل كتابه "الاستشراق" أو جل هذا الكتاب لا يقدم إلا تحسينا لشروط التبعية الشرقية للغرب، بل من مناهضتها، أو إدانتها، أو السعى من أجل تدميرها، وينهى العظم بحثه حول استشراق إدوارد سعيد، بأنه - أى سعيد - ختم كتابه على الطريقة الاستشراقية الكلاسيكية النموذجية، عندما لم يجد ما يبعث على

الأسى أبدا في علاقة التبعية الفكرية والسياسية السائدة بين الشرق (الشرق الأوسط) والغرب (الولايات المتحدة)، وعندما قدم نصيحته إلى صانعي السياسة الأمريكية وخبرائهم واختصاصييهم حول أفضل الأساليب لتمثيل الأسس التي يمكن أن تستند إليها التوظيفات الأمريكية في الشرق الأوسط وأفضل الطرق لتحسين شروط علاقة التبعية المذكورة.

أيا كان من ملاحظات وانتقادات ومآخذ على كتاب "الاستشراق" لإدوارد سعيد، فإنه سيظل مثيرا للجدل العميق، والأسئلة الحقيقية التي لابد وأنها تنسحب على كل الأحداث الجارية بين الشرق في عمومه وفي جزئياته ومستويات ظهوره، والغرب في جبروته وطغيانه، ومستويات تحليلات طبقاته وأنظمته.

كتب





كيف وقع مصطفى سعيد أسير النظرة الاستشراقية لـ إدوارد سعيد؟

عرض: علي سعيد

في قراءتها لموسم الهجرة إلى الشمال تتقصد سيزا قاسم زحزحة التأويل الشائع لهذه الرواية والمرتكز على الثنائية الضدية : السواد - البياض ، الشرق - الغرب فمن خلال مقارنة هذا النص مع روايات البحث عن الذات تستخلص سيزا قاسم أن العنف الجنسي يسيطر بدلا من الحب المهيمن في الروايات الأخرى (قنديل أم هاشم ، عصفور من الشرق وغيرها) وبإعادة التحليل اعتمادا على أسلوبية ليوشيتبزر، ثم على نسق الرغبة المثلثة كما بلوره رينيه جيرار، توضح وجود طرف ثالث هو الوهم الذي يضفي الأكاذيب على الواقع ويحوله باستمرار - تماما كما يرصد محمد برادة في مقدمته لقراءات سيزا قاسم .

هنا يمكننا أن نقول إن نظرة سيزا قاسم للوهم - باعتباره وسيطا يمثل العلاقة الثنائية بين الشرق والغرب ، السواد والبياض، ويخفف من حدة التناقض المصاحب لها -لهي أيضا من قبيل الوهم؛ ذلك أن التقابل المفتقد عند سيزا قاسم هو تقابل مركز - محيط، أي مراكز رأسمالية في مواجهة أطراف رأسمالية وليس تقابل شرق - غرب فعندما يتحدث مصطفى سعيد (بطل الرواية) عن الغرب المصاب بداء العنف الفتاك والذي انتقل من خلاله إلى الشرق المسالم لم يكن يتحلى بمسوح استغرابية تغربن الغرب على الشاكلة التي يتمناها له الشرقيون؛ مؤسسا بذلك سبقا تاريخيا حتى على حسن حنفي في كتابه "مقدمة في علم الاستغراب" واقعا بذلك في حبائل النظرة الاستشراقية ذاتها التي سبق أن شرقنت الشرق على الشاكلة التي أرادها له الغربيون فتكون نظرته هنا محض نظرة استشراقية ولكن معكوسة.

فالأمر المؤكد أن مصطفى سعيد أحد الغزاة الجنوبيين الذين صعدوا إلى الشمال مدفوعين بالرغبة في الانتقام للأنا التي ظلت طويلا محلا لاحتقار الآخر واستهزائه (الرأسمالي ، المستعمر)؛ كان يتحدث وملء عقله ووجدانه لحظة تاريخية محددة قاهرة من تاريخ الغرب، حيث أجبرته مقتضيات الترسمل والميل البدائي للرأسمالية الماركنتلية للتراكم على ركوب البحر واقتحام هذه العوالم اللاتاريخية ذات الحضارة النهرية - الزراعية ، الساكنة ، الوادعة التي تنعم - في ظل عبودية معممة - بالاستقرار، وهو أهم سمات ما يسمى بمجتمعات الركود أو الدائرية التاريخية.

غير أن هذه الدائرية ليست ـ فيما نحسب– المميز النوعي للمجتمعات الشرقية النهرية ـ الزراعية (مجتمعات المشاعة الآسيوية) وإنما هي المميز النوعي لمجتمعات تخضع لأنماط إنتاج ما قبل رأسمالية. فحسب سيزار لوبوريني في "ماركس ونقده للسياسة": "تميل جميع الأشكال ما قبل الرأسمالية التي تسيطر عليها القيمة الاستعمالية إلى إعادة إنتاج نفسها مباشرة كأشكال اجتماعية. العلاقات ، كما هي ، وشكلها السياسي المحتمل ، هي التي تضمن الحفاظ (إعادة الإنتاج) على العلاقات الاقتصادية التي تقوم في أساسها. وهي تخلو تماما من ميكانيزم اقتصادي يعيد إنتاجها بشكل غير مباشر؛ ولهذا السبب تقوم بإعادة إنتاجها قوة التنظيم الاجتماعي والتقاليد والعادات. كما تقوم بإعادة إنتاجها خاصة في المجتمعات الطبقية، القوانين، وبالتالي الإلزام السياسي . بينما يحصل العكس في نمط الإنتاج الرأسمالي، حتى لو استمر فاعلا قانون عام مشترك؛ القانون القاضي؛ بأن من يمتلك شروط الإنتاج يتحكم بالإنتاج، وبالتالي بالمنتجين".

إن مصطفى سعيد هنا ـ على ما يحمله من عنف ـ أحد ضحايا التناقض الرئيس الذي يطبع بطابعة نمط الإنتاج الرأسمالي البازغ، وهو التناقض الذي يقابل ـ حسب تعريف سمير أمين في كتابة التطور اللامتكافئ ـ بين مستوى تطور القوى المنتجة التي تتطلب تشريك الإرادة (أي تحرر الإنسانية من الاستلاب السلعي) و"علاقات الإنتاج" المستضيفة التي تظل قائمة على أساس استملاك طبقة معينة للفائض، في شكل محدد، وهو الربح.

هذا التناقض قائم منذ البدء في النمط الرأسمالي، لكنه لا يظهر إلا عندما يكون النظام قد حقق وظيفته التاريخية التقدمية . وعجز البروليتاريا الأوربية عن الوصول الى وضع حد لهذا النظام في القرن ١٩ ، في إطار أوربا ، يشهد أن النظام كان ما يزال في مرحلته الصاعدة، وأنه لم يكن قد أنجز مهمته التاريخية. وبعبارة أخرى، إن علاقات الإنتاج لم تكن قد دخلت بعد في صراع مع مستوى تطور القوى المنتجة. وهكذا قدر لنمط الإنتاج الرأسمالي أن يجتاح العالم . لكن فتح المعمورة هذا لم يتحقق في صورة توسع جغرافي للنموذج الأوربي . لقد خلق مركزا ومحيطا ، والتناقضات الداخلية الخاصة بالنمط الرأسمالي أخذت عندئذ النظام العالمي إطارا.

هنا يمكننا أن نرى مع يمني العيد في دراستها "في معرفة النص" "إن مصطفى سعيد في هذه الأسئلة التي تطرحها الرواية "شخصية تاريخية مأزقية" وتتحدد مأزقيته "في كونه مثقفا يدرك أن الغرب لا يحمل فقط الحضارة إلينا، بل هو أيضا مستعمر".

وهكذا فإن لأزمة مصطفى سعيد علاقة بتاريخه القريب، ولا يمكننا فهمها "إلا إذا وضعت في مكانها الصحيح من تاريخ البلد الذي ينتمي إليه (...) فقد ولد مصطفى سعيد في اليوم ذاته الذي بدأت فيه القوات الإنجليزية ، بقيادة كتشنر، اجتياحها دولة السودان " تماما كما يرصد جورج طرابيشي في دراسته "شرق وغرب ، رجولة وأنوثة" أما الباحث عبد الله إبراهيم فيرى في مقالته المعنونة "مغزى الموت في أدب الطيب صالح الروائي" المنشورة بمجلة الطليعة الأدبية أن "مصطفى يثأر عن طريق إفراغ كبته الجنسي (....) للعشر ين ألفا من السودانيين الذين سقطوا برشاشات كتشنر . وهؤلاء خير نموذج للاضطهاد الذي لاقته حضارته على يد الحضارة الغربية " .

إن خطاب مصطفى سعيد هنا هو خطاب تاريخي يجسد حضور الذات الشرقية ، السوداء ، المستعمرة ، التي هي ذات تاريخية سواء أكانت منجزة لفاعلية تاريخية ما أم ناسخة للخطاب التاريخي الغربي ، الابيض ، المستعمر متقمصة له ومنفعلة به أو ذات تسعى وتتطلع إلى إنجاز فاعلية مغايرة لها مشروع مستقل ومجاوز .

تقول سيزا "إننا نجد في موسم الهجرة إلى الشمال نسقا للثنائية الضدية وينشأ هذا التحوير من طبيعة العلاقة نفسها ففي حين كانت العلاقة بين الشرق والغرب تقوم في الروايات السابقة على أساس من نسق تضاد ثنائي يحتل الشرق طرفا فيه ويحتل الغرب الطرف الآخر بحيث يكون

الشرق الطرف الموجب والغرب الطرف السالب تارة والعكس صحيح تارة أخرى حتى يدخل الطيب صالح طرفا ثالثا ، ويحول العلاقة الثنائية إلى علاقة ثلاثية الأطراف، هذا الطرف هو الوهم "وترى أن هذا التحويل لا يفسر العلاقة بين الشرق والغرب "فلا يجعلها تقوم على اتصال مباشر ، كما هو الحال في النسق السابق بل يجعلها تقوم من خلال وسيط هو الوهم باعتبار أنه " إذا كان الوهم سيسود العلاقة المعرفية بين الشرق والغرب ويؤدي إلى معرفة مغلوطة ومحرفة لحقيقة كل من الطرفين فإنه يدخل وسيطا أيضا في العملية الإرادية " حيث يستحيل الوهم إلى رغبة تنشأ " في الحالات التي لا نختار فيها لأنفسنا رغبتنا بل ندع الآخر يرغب من خلالنا " فالفرد الذي يتخيل انة يرغب لنفسه "إنما يرغب من خلال الآخر أو تصوره للآخر فالآخر هو المفتقد بتركيز الطيب صالح على علاقات مصطفى سعيد الناشئة بحيث يكون اشتهاء امرأة الآخر والسيطرة عليها وتصعيد الرغبة الجنسية من قبيل التصعيد والتركيز لجميع الرغبات وهي هنا تجد "الجمع بين الرغبة والجنس، على نحو تصبح معه الرغبة المثلثة مملاة من وهم هو الربط بين الشرق والجنس " وهي إذ تعتبر هذا التقابل "موتيفا من الموتيفات الأساسية التي تميز موقف الغرب من الشرق "تستدعي إدوارد سعيد صاحب كتاب الاستشراق الشهير لتفسير ذلك فيؤكد لنا أن "الربط بين التسيب الجنسي والشرق كان نوعا من الهروب في المجتمع الفيكتوري ، من تشدد التقاليد . وقد أصبح الشرق بالنسبة لهذا المجتمع المكان الذي يسعى إليه للتنفيس عن رغبته المكبوتة كما كان المكان الذي ينفي إليه حثالة أفراده . وقد أصبح الجنس الشرقي سلعة متاحة لهذا المجتمع من خلال الثقافة الجماهيرية ، حيث يستطيع الكتاب والقراء الحصول عليها دون عناء الانتقال الى الشرق " .

إن سيزا هنا – تماما كإدوارد سعيد نفسه – تقع ضحية لنظرة استشراقية ولكن منعكسة ، واذا كانت سيزا قد صاغت من الوهم رأس مثلث تتوهج عبره علاقة التناقض والتضاد بين ضلعين قوامهما الشرق من جهة والغرب من جهة أخرى فإن إدوارد سعيد لا يختلف معها في جوهر هذا الفهم وإنما يختلف في مسماه فقط إذ يسمى الوهم تمثيلاً، مرتئيًا أن كل تمثيل يقوم على تمايز وكل تمييز يكتسب صلابة الحقيقة المولدة لذاتها : أي لتمثيلات جديدة ذات طبيعة تراكمية توثيقية .

ومن ثم لا يكون طبيعيا – في نظر إدوارد سعيد ومن ثم كمال أبو ديب في مقدمته لكتابه – أن يأتي التمثيل الغربي للشرق على ما هو عليه "لأن الشروط التاريخية والاقتصادية والثقافية والفكرية التي صنعته هي ما هي".

ثمة حتمية تاريخية تحكمه وتحكم حتى مفكرين من طراز ماركس: وما يتضمنه هذا القول إن تغير هذا التمثيل هو أيضا خاضع لحتمية تاريخية : أي أنه مشروط بتغيرات جذرية في بنية الغرب : وفي علاقة القوة والسلطة القائمة بينه وبين الشرق ".

إن كمال أبو ديب هنا يفهم الاستشراق لا بوصفه تاريخا وشخصيات وأحداثا ولا بوصفه "دراسة الشرق كما خلقه الغرب" بل يفهمه باعتباره انشاء "يدعى لنفسه مقام الحقيقة ويحجب بشكل مطلق حقيقة كونه تمثيلا لا أكثر ، حقيقة كونه يجسد وعي الذات للآخر أكثر مما يجسد الآخر ، إنشاء ذا طاقة مولدة للذات تفعل ضمن شروط نابعة من الذات المعاينة بالدرجة الأولى ، ثم من الآخر ، موضوع المعرفة ، بدرجة ثانية أو ثالثة فقط ".

هنا ينطرح السؤال : هل أفلتت سيزا قاسم– باضافتها للوهم كضلع ثالث يمثلث العلاقة الثنائية بين الشرق والغرب – من الخضوع الأيديولوجي لهذه الثنائية ذاتها ؟

إن سؤالا كهذا لا يحتمل – في رأينا – سوى إجابة قاطعة واحدة هي النفي ، فالواقع أن القراءة النقدية لموسم الهجرة إلى الشمال في ثوبها السيزاوي ظلت محكومة بهذه الثنائية غائصة إلى حد التوحل في تربة الثنائية وليدة الفكر الاستشراقي نفسه " كأسلوب غربي للسيطرة على الشرق ،

واستبنائه وامتلاك السيادة عليه" تماما كما يصفه إدوارد سعيد نفسه في مقدمة كتابه الاستشراق (المعرفة – السلطة – **الإنشاء**) منطلقا من مفاهيم الإنشاء الكتابي عند ميشيل فوكو.

إنها إذ تضيف الوهم لهذه الثنائية كانت تؤكدها دون أن تنفيها ، تعمقها دون أن تلغيها فنحن لا نجترح حقا حين نقول إن ثنائية الشرق والغرب لا تتضمن الوهم وإنما – وبالأساس – يتضمنها الوهم ، فهي في تصعيدها الأخير انطلاقا من فوكو أيضا – علاقة إنشاء لا تخلق الأيديولوجيا وإنما تخلقها الأيديولوجيا التي هي وهم بالضرورة وإذا كانت لغة الأيديولوجيا – كما هي دوما – لغة البداهات التي تؤمن الفكر المهيمن ضربا من الوجود يختصر الطريق بلا توسط إلى الرأي العام الذي لا يجد مناصا من الرضى بالبداهة فليس على أي علم سوى أن يبدأ بالشك في البداهات فكيف بات بديهيا القول إن الشرق أو الغرب كيان اجتماعي قائم بذاته ، متماسك بلحمته الداخلية ، عميق الجذور ليس فقط في وجوده وإنما أيضا في تناغمه حتى يكاد يكون في حاضره ما كان قبل في ماضيه متكررا بلا تغير ؟! ألا يستحيل الشرق أو الغرب بهذا التعريف جوهرا أو ما يشبه الجوهر من حيث هو العنصر الأول البسيط ومن ثم فهو لا يتحدد كإطار خارجي لمجموعة من الشعوب والطبقات المتعايشة أو المتصارعة . هنا تحل الوحدة الزائفة و التناغم المصطنع محل الصراع والتناقض في تسيير حركة التاريخ حيث تكون الوحدة – ضد منطق التاريخ بل والجغرافيا أيضا – هي أساس الوحدة .

إن اكتساب النقد للمصداقية هنا ليس قدرته على التجاوب مع السؤال المطروح الذي يحاول بإضافة الوهم كطرف استجلاء طبيعة العلاقة الملتبسة بين الشرق والغرب باعتباره مجرد خضوع طوعي للنظرة الاستشراقية " الاستعلائية بالذات قدر ما إن الأساس في هذا المضمار هو وضع إجابة واضحة على السؤال البسيط الصعب، أي شرق ينتمي إليه مصطفى سعيد أو حتى الطيب صالح(١) نفسه ، أي غرب تنتمي إليه جين حبيبته القتيله ومن ثم أي نمط إنتاج وأي الطبقات وأي المصالح؟!

هنا يمكننا أن نؤكد مع مهدي عامل في كتابه "ماركس في استشراق إدوارد سعيد": "إن الشرق الذي يجري عليه الكلام في كتاب الاستشراق ليس الشرق نفسه ،بل هو شرق ينتجه الفكر الاستشراقي على صورته ، ملائما للثقافة السائدة الطاغية .

والثقافة هذه هي ، في الغرب ، الثقافة البرجوازية المسيطرة . لكن النص الاستشراقي لا يحدد طابعها الطبقي التاريخي ، بل يكتفي بالقول عنها إنها ثقافة الغرب ، أو الثقافة الأوربية الغربية . وهي السائدة الطاغية من حيث هي هذه الثقافة الغربية ، لا من حيث هي الثقافة البرجوازية المسيطرة ، وبانتفاء طابعها الطبقي التاريخي في تحديدها الاستشراقي هذا ، تنفي إمكانية وجود نقيضها نفسه ، فتكتسب ، بهذا الانتفاء طابعاً شموليا تحتل به كامل الفضاء الثقافي وهذا ما تطمح إليه من موقع وجودها المسيطر . إنها تطمح إلى إلغاء كل ما ليس إياها ، وإلى الظهور بمظهر الثقافة الواحدة بالمطلق . لكن بين وجودها التاريخي الفعلي كثقافة برجوازية مسيطرة ، أي كثقافة الطبقة المسيطرة وبين الشكل الذي تطمح إلي الوجود فيه من حيث هي.

إن أهم ما تفتقده سيزا في أسلوبيتها المبتسره هو استضافه نحسب أنها كانت واجبة لروح المنهج التاريخي الذي يظل في نظرنا المنظور الأكثر قدرة على معاينة الغرب والشرق لا في إطار كونهما مترادفين حاسمين في هذه الثنائية (العبيطة) أو حتى في هذا المثلث الوهمي بل في إطار تجسيدهما لمرحلة تاريخية معينة من تطور علاقات الإنتاج يتجسد فيها لا الوحدانية والأحادية والتناسق بل الانشراخ والانقسام على الذات وضمن الذات .

إن المميز النوعي للمنهج التاريخي – المفتقد في هذه القراءة – هو إعتبار أن مسيرة التاريخ تتحكم بها قوى متصارعة وليس أفكارا أساسية فإذا ما تصورنا – عبر إرنست ماندل في "ماركسية

تروتسكي" – أن الأفكار هي التي تتحكم بسيرورة الحياة وتفسرها "نكون قد رجعنا القهقرى من ماركس إلى هيجل وإذا ما تصورنا أن هذه الأفكار ساكنة ، ثابتة ، لاصلة لها بتناقضاتها فيما بينها أو بتناقضاتها مع العمل نكون قد رجعنا القهقرى من هيجل إلى كانط "

وبلغة كمال أبو ديب في مقدمته لكتاب إدوارد سعيد فإن "طرح الفصلات (العرق ، والثقافة ، والدين) واعتبارها جواهر ثابتة متميزة عن الفصلات الاجتصادية (يقصد الاجتماعية – الاقتصادية)، السيا تاريخية (يقصد السياسية- التاريخية) قد يكون بين أكثر انشراخات الاستشراق خطرا وأعمقها أثرا في إكسابه اللامتغيرية والجوهرانية النسبيتين."

إن الحس التاريخي هو ما يبادر لرفض منطق شرق كلي جشطلتي مقابل غرب من نفس النوع وهو ما تأبى الخرافة ذات الحس الأيديولوجي غيره .

هنا يمكننا أن نرى في هذه الرؤية الحضارية الحصرية التي هي وليدة مبتسرة للمنهجية الاستشراقيه إفقارا للعالم الروائي ككل ولموسم الهجرة بالتحديد . فهذه الرؤية هي في الأغلب "وليدة إسقاط ثقافي أدى ليس فقط إلى تسطيح جسيم في فهم الصراع الأساسي في موسم الهجرة، بل أدى أيضا إلى تسطيح في فهم الشخصيات التي باتت أشبه بدمى تحمل رموزا حددت أبعادها سلفا. دُمَى لا يتفاعل بعضها مع البعض الآخر تفاعلا ديناميكيا تحركه مكونات الشخصية أو دوافعها الحرة، بل تحركه تواريخ وأحداث خارجية، لها جذور وأصداء في التاريخ والجغرافيا، يرجع إليها الباحثون ويفسرونها على هذا النحو أو ذاك "تماما كما ترى رجاء نعمة في "صراع المقهور مع السلطة – دراسة في التحليل النفسي لرواية الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال " .

متسائلة عن صدق إن كان صحيحا أن أزمة الراوي هي أيضا أزمة حضارية "فلماذا انفجرت في القرية وليس انجلترا، الموطن المغذي للصراع والذي أمضى فيه سبع سنوات؟" وفيما يتعلق بشخصية حسنة بنت محمود تتساءل " لم قتلت ود الريس وانتحرت، وكلاهما سوداني لم يبارح القرية ولم يعش صداما حضاريا ؟".

أما بالنسبة لمصطفى سعيد فتتساءل " لماذا اختار مصطفى ، بشكل نظامي ثابت ومتكرر، شخصيات أنثوية يصب عليها حقده التاريخي، ألم يكن من الطبيعي أن يوقع هذا الحقد على شخصيات ذكورية تكون امتدادًا للغازي "كتشنر" وممثلة حقيقية للسلطة الاستعمارية كما هو واقع الحال ؟ ألا يوحي هذا الانزلاق بأن له مع المرأة مشكلة أخرى لابد من البحث عن جذورها والقنوات التي سهلت ظهورها والستارات التي ساهمت في حجبها؟"

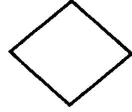
هنا ينبغي أن نؤكد مع رجاء نعمة أيضا أن التساؤلات السابقة لا تنفي "وجود أزمة حضارية في "موسم الهجرة " أكان حاملها مصطفى سعيد نفسه أم الراوي . وبعكس ذلك فقد حدسنا منذ البدء أن هذه الأزمة تمثل محورا هاما من محاور الصراع الأساسي في الرواية ، ذلك الصراع الذي يشمل هذه الأزمة فيما يشمل غيرها من أزمات وتناقضات تحملها هذه الشخصية أو تلك".

وانتهاء يمكننا أن نؤكد أن مصطفى سعيد – كما الطيب صالح نفسه – لا يميل دائما الى الرثاء . يشك و يغضب وفي شكه وغضبه – هو الشاهد على ما يفصل الشمال عن الجنوب ، الشرق عن الغرب – يريد ، حين يدفعه صفاؤه أن يقف عند ملتقى الحضارات . ولأن جذوره الروحية معقدة، فهو لا يستطيع أن ينسى الثقافات المتناقضة التي يتألف منها كيانه . ويفرض عليه انتماؤه الخاص استبعاد الانتماءات الأخرى تلك التي شربت روحه فمزقتها والتصادم معها إلى حد المغامرة بقتلها . إنه ذلك المطارد المنهزم والمنتصر في آن ، يعرف أن الموت في انتظاره وهو يصطدم بقيم ناقصة ، بأحداث عابرة وسريعة وبأمور لا يستطيع أن يشارك فيها دون أن يتعرض للسقوط. وحيد هو ومتفرد في خرابه.

الهوامش:

(١) في دراسته " شجرة نسب الغول في مشاكل الهوية الثقافية وحقوق الإنسان في السودان" المنشورة في مجلة "مسارات جديده" التي يصدرها لواء السودان الجديد (العدد الأول أغسطس ١٩٩٨) يتهم الباحث السوداني عبد الله بولا ا لطيب صالح بالخضوع لنظرة عروبية استعلائية شوفينية ضد الجنوب السوداني ذي الثقافة الأفريكانية ففي لقاء أجرته معه جريدة السياسة (١٩٨٧) قال الطيب صالح: "أعتقد أن كل الأطراف الموجودة على الساحة يجب أن تفهم أن العنصر الرئيسي للعلاقات هو العربي الإسلامي ونحن (مجاملة للجنوبيين) نقول العربي الإفريقي . ثم ما الذي يضير الجنوبيين من ربطهم بالحضارة العربية ؟".





إدوارد سعيد : الموسيقى بكماء .. والأعمال الفنية أطفال الصمت

عرض: رشا عبد الوهاب

تشير تجربة إدوارد سعيد في الحياة إلى صبى معزول، مولع بالدراسة وجد مهرباً له في قراءة الروايات والاستماع إلى الموسيقى الكلاسيكية. ومنذ كان طالباً شغل ذهنه سؤال هل بإمكانه أن يكون عازفاً للبيانو بعد أن درس في مدرسة جوليارد للموسيقى لكنه رغم شغفه بالسؤال قرر أن يكون عقلانياً محباً للأدب ولذلك بدأ حياة أكاديمية ولكنه لم ينس حبه للموسيقى وكان يعزف البيانو الى جانب اشتغاله بالنقد الموسيقي وفي هذا المجال أصدر كتابين هما "مزيد من التفاصيل الموسيقية" وكتاب "نظائر ومفارقات في الموسيقى والمجتمع" مع صديقه قائد الأوكسترا الإسرائيلى دانيال بارنباوم .. كما اشترك في كتابة المقدمة لكتاب "لغة الموسيقى الحديثة" الذى ألفه دونالد ميتشيل .....

ذكريات موسيقية .. خارج المكان

يستغرق إدوارد سعيد فى تأملاته و ذكرياته الموسيقية حينما يستدعى ذلك فى سيرته الذاتية "خارج المكان"، خاصة بداية تعلمه الموسيقى فكانت أسرته تسميه "إدوارد بيانكو"، وقد حفظ عن ظهر قلب ٣٨ أغنية وترنيمة لتنويم الأطفال يغنيها أو يلقيها ببراعة كاملة وهو لم يتجاوز بعد السنة والنصف من عمره .

بدأ سعيد في تذوق الموسيقى الكلاسيكية وتعلم دروس البيانو في السادسة والتى اختزل من خلالها ملكتى الذاكرة و الميلودي إلى التدرب على السلالم الموسيقية وممارسة تمارين سيزني الموسيقى النمساوي "١٨٧١- ١٧٥٨".

وأدى جلوس أمه إلى جواره إلى شعوره المتزايد أن ثمة ما يعوق تنمية شخصيته الموسيقية فلم يشتر الأسطوانات أو يستمتع بحفلات الأوبرا قبل بلوغه الثامنة عشرة وكانت متعته الكبرى الاستماع إلى برنامج " ليالى في الأوبرا " و الذى كان يذاع أيام الأحاد من كل أسبوع في الإذاعة البريطانية .

واكتشف من خلال كتاب " الكامل في الأوبرا " لجوستاف كوبيه كيف يكره فيردى وبوتشيني ويهوى شتراوس وفاجنر اللذين لم يشاهد أعمالهما الأوبرالية إلا حين قارب على مرحلة المراهقة؟ منذ تلك الفترة ظل فاجنر اللغز الأكبر والأكثر تحدياً بين المؤلفين الموسيقيين قاطبة، في هذه الفترة رأى أن الموسيقى كانت من جهة أولى تدريباً غير مرض ومملاً على تمارين البيانو، لكن

الموسيقى من جهة أخرى كانت عالماً زاخراً وعشوائياً من الأصوات .. وكان لارتياد دار الأوبرا إثراء عظيم لمعارفه الموسيقية من المؤلفين والعازفين والبرامج والتقاليد الموسيقية .

ويتذكر إدوارد سعيد أول أوبرا شهدها فيقول "أعتقد أنني كنت في الثانية عشرة أو الثالثة عشرة و كنت في القاهرة وكان ذلك موسم الأوبرا الإيطالية الذى تقرر له فصل الشتاء، و أعتقد أنه كان يبدأ في وقت ما من شهر يناير ويستمر شهرين وكان لوالديَّ اشتراك واصطحباني أول مرة لمشاهدة " أندريه شنييه Andre Chenier " التى أظن أنها أوبرا "درجة ثالثة" لمؤلف يدعى "جيبو رانو" لم أسمع عنه أبداً ولا عن تلك الأوبرا ولكنى سألت والديَّ "هل يغنون بشكل متصل أم إن هناك حواراً" وأجابا إنها تتكون من أغان فقط وليس ثمة حديث" وأتذكر أنه سيكون للمشهد تأثير ساحق عليَّ ولم أكن قد استعددت له. ولم أكن قد شاهدت عروضاً بها منشدون وجوقات مختلفة".

واستطرد سعيد قائلاً "إن معظم خبرات الذهاب إلى الأوبرا الخاصة بي معظمها وليس كلها كانت تلك التي كان فيها المشهد جوهرياً بشكل مطلق". وخلال سنوات ذهابه للأوبرا سواء كان ذلك في مصر أو في العواصم الأخرى يبرز بوضوح الأثر الهائل لهذا الفن عليه.

وفي موقع آخر يقول- حينما رأى أعمال فاجنر "كنت حينذاك في الثانية والعشرين وقد تخرجت لتوي من جامعة برينستون". ويضيف سعيد "إن الانشقاق بين شعوري تجاه الموسيقى والممارسة الفعلية لها قد شحذ ذاكرتي إلى حد بعيد وهو ما سمح لى بأن أحفظ ثم أن أؤدي على السمع عدداً كبيراً من المؤلفات الموسيقية المعدة للأوركسترا".

وكان يعزف بتهوفن أكثر من أي موسيقى آخر ولم يثق معلموه بأنه جدير بأداء سوناتاته على البيانو، وكان "موتسارت" أيضًا هو معذبه في هذا المجال .

ويؤكد إدوارد على أن أعظم تجاربه الموسيقية قاطبة كانت خلال أيام المراهقة القاهرية في الزيارات التى قام بها كليمنس كراوس وفلهلم فورتفانغلر عامى ٥٠ و ١٩٥١ مع فرقة فيينا الفلهارمونية واصطدمت محاولاته اللاحقة للعثور على مزيد من المعلومات عن فورتفانغلر بالمعوقات حتى أهداه والده كتاب " دليل اكسفورد للموسيقى " لبيرس شول فعثر فيه على نبذه مختصرة عن فورتفانغلر ولكنها لم تفسر له لماذا أضحت هذه الشخصية مثيرة للجدل إلى ذلك الحد بعد الحرب وتأثير المسألة الأخلاقية والتعاون مع النازيين ذلك التأثير القوى على سمعته.

وأكد سعيد أن ثمة عالماً ذكورياً غريباً فى الموسيقى وخاصة عندما تعرف لأول مرة على كتاب " المؤلفون الموسيقيون العظام " للكاتب سيجموند سبات وهو أحد الكتب التى قرأها عن الموسيقى وهو لم يتجاوز حينها الثانية عشر من عمره والذى كان يعرف بأنه " الكاشف عن الأنغام " وقد تبين له صحة افتراضه أنهم جميعاً الرجال .. وفى شبابه كان لقاؤه الوحيد مع مؤلفات موسيقيات من خلال فيلم " أغنية لا تنسى" والتى تجسد حياة كلارا ديك أو كلارا شومان .

وحول علاقته بالمعلم الذى درس له الموسيقى يقول سعيد: لقد رأيت النتيجة الأخيرة والأفضل برأيى للتفاعل بين أوروبا والقاهرة لدى إجناس تايجرمان وهو رجل بولونى- يهودى بالغ الصغر جاء إلى القاهرة عام ١٩٣٣ و جذبه دفء المدينة.. وكان موسيقياً وعازف بيانو عظيماً و تلميذاً عبقرياً من تلاميذ ليشتيسكى وإغناز فريدمن .

"مزيد من التفاصيل الموسيقية"

هو كتيب يحوى المحاضرات التى ألقاها سعيد عام ١٩٨٩ فى معهد النظرية الأدبية بجامعة كاليفورنيا. يأتى سعيد إلى تعليقاته الموسيقية كعازف بيانو ملتزم لزمن طويل تجاه ذخيرة من الموسيقى الكلاسيكية الغربية وبثراء المعرفة المحددة القائمة على أساس من ديناميات الأداء

والبحث الحديث والتقليدي . وتموضع تلك المعرفة حول الآليات التقنية والآليات الثقافية التى يمكن النظر بها الى الموسيقى وهى تلعب دوراً فيما أسماه أنطونيو جرامشى "غزو المجتمع المدنى". ودونما أى استعداد للإذعان لأية جماليات من أى نوع. إن نقطة الانطلاق لدى سعيد هى كتاب "الذات المؤدية" لريتشارد بواتييه وعن المنطق المعقد للثقافة فى الأزمنة الحديثة وما بعد الحديثة . ويلتقط سعيد من بواتييه فكرة مؤداها أن "الآراء هي ممارسة للسطوة" تلك الفكرة التي تمد سعيد بنقطة ارتكاز للخوض فى استثمارات مؤسساتية وسياسية.

ويلاحظ سعيد أن المرء فى عالم الموسيقى الكلاسيكية يجد عادة "ذاتاً مرجعية و ذاتاً عارمة" للفنان كثيراً ما تتحرك خارج نطاق الشك وسدود اضطرابها المبدئى إلى رغبة مفرطة أو حاجة ملحة للتوكيد الدائم وتوجد هذه العادة مجسدة فى الأداء المسرحى الرسمى ذى الأسلوب المتعارف عليه بشكل يشبه أكثر المناسبات الرياضية فى تطلبها لانتباه المشاهدين الجذل المليء بالإعجاب.

وأحد النقاط المهمة هنا هى تقسيم العمل بين المؤلفين والعازفين والتمييز الذى نجده فى عالم الموسيقى الكلاسيكية والذى يفصل بين شوبان كاتب المؤلفات الشعرية الرائعة وشوبان عازف مقطوعاته الخاصة (وهكذا الحال مع موتسارت وبيتهوفن وبيير بوليز وليناردر برنشتاين) ويمكن أيضاً تحديده بنتائج مشابهه في الموسيقى الأمريكية الأفريقية وربما أيضاً التفكير فى مجموعة النصوص والأداءات تلك كقائمة فرعية للموسيقى الكلاسيكية الغربية وهى صرح قائم هائل ذو سطوة غير عادية .

ويستدعى سعيد- كما في مقاله ذائع الصيت " نظرية السفر "- عنصر الانتهاك في الموسيقى الذى هو مقدرتها الترحالية البدوية على أن تصل نفسها بالتكوينات الاجتماعية وتصبح جزءاً منها كى تنوع صياغاتها وأساليبها الخطابية حسب المناسبة والجمهور بالإضافة إلى قوة المواقف التى تحدث فيها ونوعها وجنسها . "وباختصار فالإبداع الموسيقى ليس حدثًا أو مناسبة مستقلة، فإن ما يدخل على التصميمات " الكلاسيكية " كما عرفها تاريخ المؤلفات منذ جـين . إس . باخ إلى كارلهاينز ستوهاوزن وكما عرفها أيضاً الموروث ذو المدى الزمنى الأقصر أى موسيقى الجاز (قرابة قرن) منذ تدى بولدن إلى فيلويناس مونك إلى تشارلى مانجس ومن دبليو. سى . هاندى إلى هوريس سيلفر إلى توم هاريل و يتكشف طاقة ثقافية وتعبير إنسانى أبعد مدى بكثير من حدودها الشاملة الخاصة . وأحد الأوهام المفيدة التى تم إحياؤها بدرجة أحدثت معها تأثيرات إبداعية دائمة هو الحس بحدود فنية أو فكرية تقام حول المناسبة الموسيقية وحول خلقها، وهذا الوهم يعمل على تزويد اللحظة الإبداعية بأن يكثف الشعور بألفة تجريبية ومثل هذه الأقنعة تعمل مؤثرة على الموسيقار جلين جولد بقوة لا تقل عن قوة تأثيرها على الموسيقار مونك وفى الواقع فثمة تواز واضح في العمليات الارتجالية في إبداعهما كعازفي بيانو .

الموسيقى الكلاسيكية و الجاز

أما القضية الأوسع التى يتناولها سعيد فهى الظلال التى تشترك فيها مجموعتان من الموسيقى إحداهما تعرف اختزالا بالموسيقى الكلاسيكية والأخرى تعرف بمسمى لا يقل اختزالاً بموسيقى الجاز والتي مازالت لديها إمكانات : أولاً : المتعة كفعل منعزل للمباشرة والتأمل وثانياً (وليس مصادفة على الإطلاق) إمكانات القلق والتمزق الشخصى وانفجارات لقوة الصوت العميقة المؤسس وفقاً لنظام سواء أكان يقوم على تيمة أم لا أو كان جميل اللحن أم لا وبتناسق مؤكد النبرات أم لا وهكذا . إن المكونات المادية المستفزة و الأساليب البلاغية الدرامية لهذين النوعين من الموسيقى الأكثر تشابكاً تفصح عن وعى ذاتى و تتكشف لسامعيهما في سياقات من الأسس والقوانين التى

مازالت تحمل في طياتها إمكانية الدهشة في الوعى المعذب. وهكذا نجد ان هناك ملامح مشتركة في الموروث المرتبط بجولد ومونك.

الميلودى ... العزلة والإيجاب:

يبدأ سعيد حديثه في الفصل الثالث من كتابه "مزيد من التفاصيل الموسيقية" والمعنون "الميلودى والعزلة والإيجاب" Melody, Solitude and Affirmation عن الخبرة الموسيقية كخبرة يحفزها التذكر والذى يرتبط بدوره بحقيقة واقعية مادية ويأتى النص الذى تنطلق منه مناقشته من بروست . فالتذكر قد يتيح التجربة السابقة إتاحة مباشرة لكنه بالأحرى موضع ما أو "ذات الشيء الذى تبدو التجربة كأنها تسكنه". ويقول "ومثل هذه الأشياء تكتسب وجوداً لا مادياً حينما تختلط بشكل لاحل له- والتعبير لبروست – في خليط عام من الأفكار والمشاعر للوقت ذاك" – ثم يتحدث عن ا لفرد كوظيفة لذاك الموضوع أى العمل الموسيقى، الأمر الذى يعجل بدفع التجربة الذاتية قدمًا. "تفرد متقلقل" ذلك الذى ينتمى الى مؤلف فرد ومؤد فرد ومتلق فرد "يرتبط بتفرد الموسيقى نفسها"، "بكم الموسيقى" كما يقول.

ثم يحكى لنا سعيد عن استماعه إلى "برندل" يعزف "تيمة برامز Brahm's Them " مع تنويعات للبيانو، وعن المتعة غير المتوقعة التى اجتاحته حينما تعرف على عمل برامز على البيانو والذى اعتقد أنه في البداية كان يجهله كلية. ثم تذكر سداسية برامز الوترية والذي كان عمله على البيانو مرتبطاً بها بالفعل وجعلته هذه المتعة التي كانت غير متوقعة يتنبه بشكل غير معتاد للعمل وحينذاك "تذكر تلقائيا" تنويع نميود Nimyod's Variation في تنويعات على الـ Enigma (اللغز الغامض) للموسيقار إلجار .

ويواصل سعيد سرد ما تذكره حينما حفزه برامز وبرندل والبيانو ويعجب مرة أخرى أن تكون لمثل هذه "البلاغة الخرساء الفارغة من المحتوى" مثل هذا التأثير عليه . فالموسيقى بكماء برغم كل ضوضائها والأعمال الفنية أطفال الصمت حتى الموسيقية منها .

ويقترح سعيد أنه على حين قد لا تدلنا التحليلات الخالصة التى يقدمها لنا علماء الموسيقى لبنية العمل على كل ما نحتاج إلى معرفته عنه فلا تزال للبنية أهمية قصوى- بنية الشعور وعملية كسب الخبرة التى تقودنا إليها القطعة الموسيقية الموضوعية المادية .

ثم يعقد مقارنه بين أداء مويزيو بولينى لمقطوعة باخ Well- tempered clavier والتى أديت على ذلك النحو لأسباب داخلية محضة تتعلق بالسلوك المهنى لعازفى البيانو بحيث يأتى أداؤها مختلفاً الى الدرجة القصوى عن تأويل جلين جولد لها وبين أداء تايجرمان مدرس البيانو الذى تولى تعليم سعيد فى القاهرة .

ومثلماً يكون المستمع الفرد الأرضية النهائية للخبرة وهو ينصت الى الموسيقى ويعيش فيها فكذلك يجب أن يكون العازف وهو يؤديها . ويتذكر سعيد الصعوبة التى قابلها ذات مرة حينما حاول أن يعزف برامز وكان عليه أن " يفصل الموسيقى الفعلية عن مجموعة لا حصر لها من النغمات (المحتواة) فى المقطوعة . فلا يستطيع الفرد " المتخم " تبيان الموقف الجمالى الحق كما أنه لا يستسلم للتجربة التى تحدث فى أعماقه بأن يشعر بالتفصيل على أرضية أعماقه "بنية الشعور التى قد تستثار فيه" لو توفرت له المعرفة الحقة عن العمل الموسيقى وعن مؤلفه. فإن تملك المرء المعرفة وكان هو جزءًا من بنية الشعور هذه فبإمكانه أن يعتمد على القواعد الثابتة، إلا أن مثل هذا الأداء يتواجد بالفعل خارج نطاق هذه القواعد.

ثم يمضى في بحث الظروف التاريخية التى جعلت من الصعوبة بهذا القدر التحدث عن الميلودى بالطريقة التى يريد أن يتحدث عنها. ويعترف أنه كان لأدورنو من الأسباب ما جعله

يشجب بألفاظ جارحة "إتلاف الاستماع النقوصى" و"كل تلوث الصخب الموسيقى الذى يحاصرنا". إلا أنه يعتقد أن تجريد فن الموسيقى الكلاسيكية الرفيع من التاريخ كان له أثر قامع يماثل تقريباً قمع بلد فرض عليه أن يعايش مقطوعات "صوت الموسيقى The sound of music".

يكتب فريث قائلاً: ليس للموسيقى محتوى – ولا يمكن ترجمتها – إلا أن هذا لا يعني أنها ليست موضوعاً للفهم أو لإعادة صياغتها.

ويشترك سعيد مع فريث فى الرأى القائل بأن "المسألة النقدية ليست قضية معنى وتأويل أى التذوق كنوع من فك الرموز بل تجربة وتواطؤ : فالجماليات تصف نوعاً من الوعي بالذات، نوعاً من تجميع الحس والعاطفة والبعد الاجتماعي على شكل أداء ."

ويشعر سعيد بأن فى هذا الأمر مفارقة حيث إنه لابد لفهم الأداء الاجتماعي الارتداد إلى النفس كأفراد منعزلين . والتركيز على الطبيعة التناقضية للارتداد إلى الفرد (أو آخر مكان قد يأمل أى ناقد جيد للوضع الاجتماعي القائم أن يجبر على التماس ملاذ فيه) قد يكون مضللاً. ويتحدث سعيد – بقدر لا باس به – عن الإرادة وهو يصف ما جعل السوناتا من بعد بيتهوفن تبدو وكأنها فراش بركرسيتزى . وسعيد يستسلم لمتعته مع الموسيقى ويصر على ذلك فهى عملية تصاغ مع العواطف والانفعالات . فالعواطف الموسيقية تختلف عن العواطف العادية بتوجهها المباشر إلى الأعماق العاطفية. وهنا يمكن النظر إلى داروين على أنه محق في قوله "إن العواطف الموسيقية ملتبسة فيما يخص موضوعاتها إلا أنها عميقة أيضا. فهي ملتبسة أو عامة لعدم وجود موضوع محدد واضح يمنح الشكل مادته، إلا أنها محددة في أعلى درجة في موضوعها العميق".

والوصف الذي يعطيه سعيد لتجربته الموسيقية يختلف اختلافا كبيرا عن الوصفة التي ينصح بها أدورنو وتتوافق صورة سعيد مع بنيوية تعتقد أنه ليس ثمة خصوصية جوهرية مركزية باستطاعتنا أن نخترقها كي نصل خارج نطاق البنى التي تعرف فيها الأشياء – فقد أكد سعيد أنه يجد في أعمال فوكو" قيمة لكنها معنية، إذ إنه يعتقد أن رؤيته لمجتمع ذي بنية كلية رؤية غير محتمله.

فجوهر كتاب " Musical Elaborations" هو تفنيد موت الكاتب، وموت الموضوع في جوف نظام ذي قوة كلية يرفض موت القارئ أو المتلقى للعمل الفنى الذى هو فى هذه الحالة العمل الفنى الموسيقى فكل شيء منظم مشيد إلا أن ثمة مساحة للفرد .

وتبنى سعيد فكرة أدورنو "نكوص الإدراك السمعي فى ثقافة الوسائط التقنية" ويحمل التشكيل البديل"التقابلى" فى طيه سلطة بيداجوجية غير متوفرة الآن.

ويقدم توكيد سعيد على الطاقة المتواضعة ظاهرياً "للمزيد من التفاصيل" التقابلية مثل تفاصيل جولد التقابلية وبدرجة أقل صرامة تفاصيل فلاديمير هوروتيز أو إيرل وايلد كإنجاز لاستعمالات غير خطية وغير تطورية للتيمة أو الميلودى.

وهكذا تفتح محاضرات إرفين Irvine لسعيد عالماً للتناص يسهم فى عالم للأفكار يمكن فيه رؤية الفنون والشعور بها على أنها تلتقى إحداها بالأخرى.

وتلقى مقولات سعيد المذكورة فى محاضرات ريث Reith التى أعقبت محاضرات إرفين بأربع سنوات ضوءا على هذه النقاط فهو يؤكد أن المثقفين تحديداً هم هؤلاء الأشخاص الذين لا يمكن التنبؤ بأداءاتهم العامة أو إجبارهم على تبنى شعارات أو عقيدة ثابتة.

ويكتب سعيد: "للموسيقى أهمية أساسية لأنها تمثل ندرة استثنائية وتفرداً مطلقاً للفن .

الموسيقى .. أسلوب للتفكير:

ولدى ظهور كتاب سعيد لم يرض بعض علماء الموسيقى عنه وربما لم يسعدهم انتهاكه لحرمة مناطقهم الخاصة . وربما أيضاً اعتقدوا أنه يؤنبهم لفشلهم فى أن يجعلوا من علم الموسيقى شيئاً أكثر من كونه مهمة منغلقة على ذاتها .

ويشدد سعيد فى كتابه "العالم، النص والناقد" أن "الدنيوية لا تأتي وتذهب .. فللنصوص [بما في هذا المقطوعات الموسيقية والعروض] طرائق للبقاء لدرجة أننا نجدها دائماً وفى أكثر حالتها نقاء متشابكة مع الظروف والوقت والمكان والمجتمع".

ويقول سعيد "إن كينونة النص فى العالم .. أشد تعقيداً من عملية القراءة الخاصة " إذ إن هذا يقتضي وجود كيانين منفصلين ويكادان أن يكونا غير متكافئين أحيانا – أى النص والعالم – هذا إلى جانب "التفاعل التكويني بينهما" .

الأسلوب المتأخـــر

ويرى إدوارد سعيد أن ثمة تغيرًا يحدث في مسيرة نشاط كتاب ومؤلفين موسيقيين ورسامين كثيرين قد يرجع إلى التقدم فى العمر أو رؤية جديدة تحدث في نهاية مسيرتهم، وبيتهوفن أشهر مثال على هذا إبان السنوات العشر الأخيرة من حياته إذ انصرف فجأة لتتركز أعماله في هذه الفترة على تقنية الموسيقى نفسها التي لا توحدها قوة شخصية كما في أعماله المبكرة .

ويقترح سعيد أنه قد تم الترويج بيننا لكل الأعمال الأدبية والموسيقية النبيلة الجليلة التى تنتمى إلى القرن التاسع عشر كما لو كانت عوالم كاملة فى حد ذاتها . ومن المفترض أن نقبل بالكتاب من أمثال ديكنز وجويس والموسيقار فاجنر بصفتهم آلهة إلا أن جميع الاعمال التى قدمت لنا كانت "أوهاما من الوحدة الجمالية" وليست وحدة حقيقية . فقد كانت فى الأساس غير كاملة إلا أن عدم الاكتمال هذا ليس نقصاً أو عيباً . فالأعمال الفنية تومئ للإنسان داعية إياه أن يأتى ويرتبط بها لا من أجل أن يجعل منها كُلاً بل ليضيف إليها ليشارك فى فعلها وأثرها.

وقام إدوارد سعيد بكتابة المقدمة لكتاب "لغة الموسيقى الحديثة Language of modern music " تأليف دونالد ميتشيل والذى يستعرض فيه بشكل أساسى عملاقَى الموسيقى شوينبرج وسترافنسكى واستكشاف مفهوم الحداثة كما تظهر فى أعمالهما الموسيقية التى ظهرت فى النصف الأول من القرن الماضى وارتباطها بالتطورات المشابهة فى كل من الأدب والفنون البصرية.

مفارقــات موسيقيــة

والكتاب الآخر الذي صدر لادوارد سعيد في الموسيقي هو حوارات حول الموسيقى جمعته بقائد الأوركسترا الاسرائيلى "دانيال بارنباوم" الذى تربطه به صداقة كبيرة تعود إلى أكثر من عشر سنين وهو بعنوان "نظائر ومفارقات فى الموسيقى والمجتمع Parallels and Paradoxes Exploration in music and society " وقد صدر عن منشورات "Bloomsbury" فى بريطانيا عام ٢٠٠٣ وقد أسس الصديقان معاً عام ١٩٩٩ أوركسترا الديوان الغربى–الشرقى الذى انطلقت فكرته فى فايمار فى احتفالات الذكرى المائتين والخمسين لولادة جوته وتضم الاوركسترا موسيقيين من الشباب العربى والاسرائيلى وقدمت عروضها فى أكثر من مكان فى العالم .

أوبـرا عايدة .. مغناة إمبريالية

وحاول صاحب كتاب "الثقافة والإمبريالية" اقتراح تعليل لمحاولاته تقديم قراءة طباقية – على حد قوله – من خلال أوبرا "عايدة" لفيردى مؤكداً أنها تؤدى الكثير من الأشياء العظيمة من أجل

الثقافة الأوروبية وفيها، وأحد هذه الأشياء هو تأكيد المشرق وتثبيته مكاناً غرائبياً وقصياً وأثرياً فى الجوهر، بوسع الأوروبيين أن يقيموا فيه استعراضات معينة للقوة.

ويضيف سعيد قائلاً إنه رغم جلال "عايدة" وسمو مكانتها فإنه توجد حولها شتى أنواع النظريات التكهنية التى تدور فى الأغلب حول ما يربط عايدة بلحظتها التاريخية والثقافية فى الغرب. وفيما يخص الموسيقى الغرائبية فى عايدة من حيث السلم الموسيقى يوضح سعيد أن ما نعرفه من رسائل فيردى أنه رجع الى عمل "فرانسوا-جوزيف فيتس" وهو عالم موسيقى بليجكى يبدو أنه سحر فيردى وأزعجه بالقدر نفسه. وكان فيتس أول أوروبى يحاول دراسة الموسيقى غير الأوروبية كجزء منفصل فى كتابه "خلاصة فلسفية لتاريخ الموسيقى" ١٨٣٥. وقد حمل عمله الذى لم يكتمل تاريخاً عامًا للموسيقى منذ الأزمنة القديمة الى أيامنا (١٨٦٩- ١٨٧٦) هذا المشروع إلى مدى أبعد مؤكداً الخصوصية الفريدة للموسيقى الغرائبية وهويتها الاحتمالية ويبدو أن فيتس كان يعرف عمل إدوارد وليم لين Lane عن مصر فى القرن التاسع عشر كما كان يعرف المجلدين الخاصين بالموسيقى فى كتاب "وصف مصر" . وقد تمثلت قيمة فيتس بالنسبة لفيردى فى أنه استطاع أن يقرأ فى عمله أمثلة عن الموسيقى الشرقية ونماذج من الآلات الشرقية تطابقت فى بعض الحالات مع التمثيلات التى ترد فى "وصف مصر": قيثارات ونايات وبوق المراسيم الذى كان قد أصبح مشهوراً فى ذلك الوقت. والذى بذل فيردى جهداً فكاهياً إلى حد ما ليضمن صنعه فى إيطاليا.

ويشدد سعيد على أن "عايدة" تستعيد بدقة تامة الظروف التى مكنتها من أن تكلف وتؤلف وهى مثل صدى بالنسبة لصوت أصلى تنساق متكيفة مع جوانب من السياق المعاصر الذى تجهد جهداً مضنياً كى تقصيه وتستثنيه. وتجسد عايدة كشكل من أشكال الذاكرة الجمالية متخصص تخصصاً عاليا كما أريد لها أن تفعل سلطة " النساخة " التى صنعتها أوروبا لمصر فى لحظة محددة من تاريخها فى القرن التاسع عشر وهو تاريخ كانت القاهرة خلال السنوات ١٨٦٩- ١٨٧١ موقعا ملائما له ملاءمة فائقة ويجلو التقدير الطباقى "لعائدة" بنية من وجهات النظر والإحالات وشبكة من الإنتماءات والترابطات والقرارات والتعاونات يمكن أن تقرأ بوصفها مخلفة طاقما من العلامات الموسيقية الشجية في نص المغناة البصري والموسيقى.

دفاعــا عن بارنباوم

أشار سعيد في إحدى مقالاته بعنوان "بارنباوم وريتشارد فاجنر المحرم" إلى أن العاصفة التى أثارتها في إسرائيل الحفلة الموسيقية التي قدمها في ٧ يوليو عام ٢٠٠١ عازف البيانو وقائد الأوركسترا المميز دانيال بارنباوم والتى أدى فيها مقتطفات سيمفونية من أوبرا ريتشارد فاجنر تستحق التوقف حيث تعرض بارنباوم – صديق سعيد المقرب – لموجة من الانتقادات والإهانات ذلك أن فاجنر (١٨١٣ – ١٨٨٣) كان مؤلفا موسيقياً عظيماً ولكنه في الوقت نفسه معادٍ للسامية وعرف بعد موته وبشكل واسع بكونه المؤلف الموسيقى المفضل لدى هتلر، وقد جرت العادة أن يقترن اسمه بالنظام النازى والتجارب المروعة التي واجهها ملايين اليهود وسائر الشعوب التى أفناها ذلك النظام.

وحول رأيه في فاجنر الموسيقى يرى سعيد بما لا يقبل مجال للشك أن فاجنر عبقرى كبير في مجالى المسرح والموسيقى فقد أحدث ثورة في مفاهمينا عن الأوبرا وحول كلياً النظام النغمى وأبدع عشر روائع كبرى للأوبرا تتربع على قمة الموسيقى الغربية . أمام التحدى الذى يرفعه ليس في وجه اليهود الإسرائيليين ولكن في وجه الجميع هو : كيف العمل للتمتع ولفهم موسيقاه في معزل عن كتاباته المستهجنة واستخدامه من جانب النازيين؟

فقد أشار بارنباوم أكثر من مرة أنه لا توجد أى أوبرا لفاجنر بها مادة لمعاداة السامية في مضمونها إذا كان فاجنر قد عبر عن كراهيته لليهود في مذكراته وببساطة لا يوجد لهم أى أثر كيهود في أعماله الموسيقية . وهناك العديد من عمليات النقد كشفت آثاراً من العداء للسامية عبر بعض الشخصيات التى يتعامل معها فاجنر باحتقار وازدراء وبرغم وجود تشابه كاريكاتورى بين يهود تلك الفترة وبين شخصية بيكمسر " Beckmesser " الشخصية الساخرة في الأوبرا الكوميدية الوحيدة لفاجنر " Die meisteringer vor Nuremberg " فإنه يبقى من المؤكد أن شخصية بيكمسر تمثل مسيحياً ألمانياً في هذه الأوبرا وليس يهودياً بالتأكيد .

وسواء تعلق الأمر بمؤلف موسيقى بسيط أو بموسيقى يؤلف أعماله في وسط مغلق او على الأقل من دون أن يثير ضجة فإن تناقضات فاجنر كان من السهل تقبلها والتساهل معها وإن كان تجاوز الحد في ثرثرته فتصريحاته ومشاريعه وموسيقاه ملأت أوروبا متدفقة دفعة واحدة ودائماً بشىء من المغالاة ساعياً إلى إغراق الجمهور كما لم يفعل أى موسيقى آخر وهو يتباهى وسط نتاجه كله بأنانية مستغربة وحتى بنرجسية وفى نظره تجسد الأنا عنده جوهر الروح الألمانية ومصيرها وامتيازاتها.

ويقول سعيد " لايمكنني هنا طبعاً مناقشة أعمال فاجنر فقد رأى موسيقيون آخرون فيه بطلاً وعبقرياً كبيراً ووعوا أن إنجازاته ستغير مجرى الموسيقى الغربية . وكان له في أثناء حياته أوبرا خاصة ونوع من قدس خاص عمل على تشييده كي يقدم أوبراته في مدينة بايرويث المتواضعة حيث لا يزال يقام احتفال سنوى مخصص لأعماله.

وتطرح موسيقى فاجنر مشكلة ربط موسيقاه وأفكاره بأحداث رهيبة يمثل أذى حقيقيًا بالنسبة إلى أولئك الذين يعتقدون أن النازيين قد تبنوا فيه مؤلفاً موسيقياً من طينتهم. لكن عندما يتعلق الأمر بفنان من حجم فاجنر يصبح من المستحيل تجاهل وجوده إلى مالا نهاية. ولو لم يؤد بارنباوم قطعاً من موسيقاه في إسرائيل لكان شخص آخر فعل هذا إن عاجلاً أو آجلاً فلابد يوماً ما للحقيقة المعقدة أن تفلت من الشمع.

وفى حديثه عن صديقه المقرب بارنباوم يستعرض الحفلة التى قدمها بارنباوم في القدس . حيث كان في بادىء الأمر قد أعد بارناوم عرضاً للفصل الأول من أوبرا "دى فالكور" لكن بطلب من مدير المهرجان في إسرائيل الذى كان أول من وجه الدعوة إلى أوكسترا "برلينر شاتتوبر" التى يقودها بارنباوم الذى قدم في هذا الحفل أعمالا لشوبان وسترافنسكى وفى نهاية العرض اقترح على الجمهور أن يؤدى قطعة من أوبرا "تريستان و إزولدا " Tristan and Isolde " مثيراً بين الجمهور نقاشات متعارضة ليعلن فى النهاية أنه سيؤدى القطعة طالباً إلى من يصدمهم الأمر أن يغادروا الصالة وهذا ما فعله البعض. وقد لاقت مقطوعة فاجنر استحسان ٢٨٠٠ إسرائيلي من الجمهور الذين انتشوا بها.

ومع ذلك لم يتوقف الهجوم على بارنباوم فقد نقلت الصحافة في ٢٥ يوليو عام ٢٠٠١ أن لجنة الثقافة والتربية فى الكنسيت "دعت الأجهزة الثقافية في إسرائيل إلى مقاطعة رئيس الأوكسترا .. لأنه عزف موسيقى الموسيقار المفضل لدى هتلر في أهم تظاهرة ثقافية في إسرائيل طالما أنه لم يقدم اعتذاره" . وكان هذا الموسيقى عرضة لهجوم من جانب وزارة الثقافة الإسرائيلية مع أنه اعتبر على الدوام إسرائيلياً.

بارنباوم .. العازف الكبير

لاحظ سعيد أن بارنباوم الموسيقى موهبة خارجة كلياً عن المألوف وقد تخطى الكثير من الخطوط الحمراء وخرق المحرمات التى تقيد المجتمع الاسرائيلى فهو من الناحية الموسيقية إنسان متميز

يتمتع بكل المواهب الممكنه والمتصورة التى يتطلبها العازف الكبير وقائد الأوركسترا وهو صاحب ذاكرة متميزة وكفاءة وحتى ذكاء تقنى لافت وذو قدرة على أسر الجمهور ويحمل حباً عظيماً لما يفعله . وما من شيء يتعلق بالموسيقى يمكن أن يفوته أو يصعب عليه. وقد برهن أنه يتحكم بشكل واضح في كل ما يفعله وتلك موهبة يعترف له بها جميع الموسيقيين المعاصرين.

ويؤكد سعيد أن هذا ليس كل شيء عن بارنباوم الفنان الذي تحدى المصاعب وتخطى الخطوط المنوعة وخاض المجالات المحرمة وبدون أن يطرح نفسه كشخصية سياسية لم يخف معارضته احتلال إسرائيل الأراضي الفلسطينية وكان أول إسرائيلي عرض في عام ١٩٩٩ أن يقدم حفلة موسيقية مجانية لجامعة بيرزيت في الضفة الغربية وأنه جمع موسيقيين من الشباب الإسرائيليين والعرب كى يعزفوا معاً وهو مشروع جريء يسعى إلى تجاوز السياسة والنزاع إلى أن يخلق في الفن تحالفاً غير سياسى للعرض الموسيقى. فهو مفتون بالآخر ويرفض صراحة اللاعقلانية الملازمة للموقف القائل إنه من الأفضل عدم معرفة مالا نعرفه .

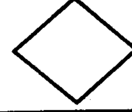
أيد سعيد بارنباوم في هذا قائلاً إن الجهل لا يمكن أن يشكل خطة سياسية جيدة بالنسبة إلى شعب ما وإن كل فرد بالنتيجة أن يفهم الآخر المحرم عليه ويتعرف عليه بطريقته . فالرفض المطلق والإدانة غير المبررة كلياً والاستنكار الشامل لظاهرة معقدة مثل فاجنر هي أمور لا عقلانية وغير مقبولة على الإطلاق .

ولا يولى سعيد للوقائع التى أصبحت من الماضى البعيد نسبياً أهمية كبيرة وليس منها ما يصدم مثل هجائيات "توماس كارليل" العنصرية التى نشرت في الستينات من القرن التاسع عشر . ولكن هناك عاملين يجب أخذهما في الاعتبار أولا أن الموسيقى شكل فنى مختلف عن اللغة فالنوتات الموسيقية ليس لها معنى ثابت بعكس كلمات مثل "هر" أو "حصان" ثانياً :أن الموسيقى تتخطى في جزء كبير منها حدود الدول فهى تتجاوز حدود البلد والقومية واللغة . فلكي تتمتع بموسيقى موزار ليس عليك أن تتقن الألمانية ولا أن تكون فرنسياً لتقرأ توليفة برليوز . يكفى أن تعرف الموسيقى وهذه التقنية المتخصصة جداً التى تتحقق نتيجة انتباه دؤوب لا علاقة كبرى لها بموضوعات مثل التاريخ والأدب حتى إن كان من المفترض الاطلاع على السياق والتقاليد التى وضع فيها العمل الموسيقى كي نتمكن فعلاً من فهمه وتفسيره . فبطريقة ما تشبه الموسيقى علم الجبر.

كوكب الشرق "أم كلثوم"

وعن أم كلثوم يقول سعيد "هى أعظم وأشهر المغنين في العالم العربى في القرن العشرين وبرغم وفاتها فإن أسطواناتها وأشرطتها لا تزال متوفرة في كل مكان . وهى معروفة أيضاً لدى عدد كبير من غير العرب نظراً لما لغنائها من تأثير منوم ومحزن من جهة أولى ولكونها وجهاً بارزاً في ذلك الضرب عالمى النطاق من إعادة اكتشاف الفن الشعبى الأصيل من جهة ثانية. بيد أن أم كلثوم لعبت أيضاً دوراً مهماً في الحركة النسائية الصاعدة في العالم الثالث بوصفها "كوكب الشرق" النقي الذى مثل ظهوره على الملأ نموذجاً ليس للوعى الأنثوى فحسب بل للياقة الاجتماعية وأيضا المحلية.

واستطرد سعيد قائلاً "إن قوة أداء قصائد الشعر العمودى بما وضع لها من ألحان رفيعة كانت كفيلة وحدها بأن تطغى على مثل هذه الشائعات ومسيرة أم كلثوم الفنية مسيرة استثنائية من حيث الطول وقد حظيت عند معظم العرب باحترام رفيع على الرغم من انطوائها على تلك النفحة الرومانسية القوية من الإيروسية التى نجدها لدى الراقصة الشرقية.

كتب

جدل السياسة والثقافة في خطاب إدوارد سعيد النقدى

عرض: زينب الغازى

من مجرد النظرة العابرة لنص "الحق يخاطب القوة" لابد أن ننتبه أننا إزاء نص ترتبط فصوله ترابطا وثيقا، وهذا يفسر تسمية أجزاء الكتاب بالفصول وحيث يطلق عليها أبحاث أو دراسات مما يحتاج إلى جهد البحث، بل تتكاتف تلك الفصول في عرض ذلك الجدل الدائر حول قضايا إدوارد سعيد الفكرية وتساؤلات شتى عن دوره في المجال السياسي والأدبى أو الثقافى بشكل عام. وعلى هذا الأساس، نستطيع تقسيم الكتاب إلى ثلاثة أقسام نتعرف من خلالها على طبيعة تلقى الفصول لسعيد ومشروعه الفكرى/ النقدى.

القسم الأول:

يبدأ الكتاب بمحاولة التعرف على إدوارد سعيد من خلال تقديمه لنفسه ولمشروعه الفكرى فى حوارات حية تشمل الفصلين الأول والثانى من الكتاب مع كل من جاكلين روز فى (إدوارد سعيد يتحدث إلى جاكلين روز)، دبليو.تى. ميتشل فى (الذعر من المرئى). وأفصح سعيد فى حواراته تلك عن أهمية الكتابة ودور المثقف الذى يجب أن يقوم به تجاه عالمه فنلحظ وقوفه على مفردات لها أهميتها فى صياغة مشروعه النقدى وهما على التوالى: "الاستسلام" و"التنقيب". تلك المفردة الأولى (الاستسلام) التى يقوم فعل الكتابة بالتصدى لها ولكل ما تعنيه من دلالات الخضوع والاستكانة اللذين هما ضد وظيفة الكتابة التى تحتوى على فعل وحركة أو تعبير ما - على حد قول سعيد - مهما كان شكل هذا التعبير وجوهره لكنه تعبير فاعل ومتجدد باستمرار (غير مستسلم) فيقول سعيد (أعتقد أن الكتابة تنطوى على تعبير ما وليس على استسلام على وجه التحديد) وإذا انتقلنا إلى المفردة الأخرى وهى (التنقيب) التى تشير إلى طبيعة الدور الذى يجب أن يقوم به المثقف حتى تكون كتاباته كتابات فاعلة غير مستسلمة كما نعتها سعيد فهو دور نستطيع أن نطلق عليه دور الباحث /الرحالة الذى يمتاز بالطابع الشرطى الذى يحمل فى جعبته خبيئتين متلازمتين هما الرغبة المستمرة فى التنقيب والشك فيما هو مستقر ولائق ومحاولة تعريته وقلقلة تلك القداسة التى تحوطه وصولاً إلى معرفة أعمق وأسمل.

ومن الطبيعى أن يتجلى ذلك الدور عبر التاريخ لذلك فالمثقف لدى سعيد يجب ألاّ يكون خارج التاريخ، بل لابد أن يستدعى على الدوام ليس باعتباره ذاتا بل بإعتباره منظومة فكرية مؤثرة وفاعلة وذلك باستعارته لكلمات أدورنو (أن الأمل الرئيسى للمثقف ليس أن يترك أثرًا على

العالم، لكن، أن يستدعى شخصا ما فى يوم ما، فى مكان ما، ما كتبه). وهذا الوجود التاريخى للمثقف يربطه بقضايا عالمه لذلك لانستطيع الفصل بين سعيد الناقد/ المفكر وسعيد المواطن الفلسطينى الذى يستعمل وعيه النقدى فى الإعلان عن قضايا وطنه. ومن هنا تشتبك كل من الثقافة والسياسة فى ذهن سعيد. ذلك الاشتباك الذى يكشف لنا عن منهج سعيد الشمولى فى عرض قضاياه لذلك يربط سعيد بين كافة المجالات وصولا إلى رؤية أشمل وبالتالى أعمق جنوحا إلى الموضوعية وبعدا عن التحيز. مما أدى به إلى تناول كل من طرفى النزاع الفلسطينى الإسرئيلى بالنقد فيعيب على نفسه ذلك التوجه القائم على النقد الدائم للإسرائيليين فقط دون محاولة الوقوف على عيوب مجتمعه الذى يشارك بشكل ما فى صنع أزمته، ولذلك نجد سعيد يعترف بأهمية البدء من الداخل، داخل مجتمعه المأزوم: (قضيت وقتا طويلا أنتقد إسرائيل والإسرائيليين إلا أنه علينا أن نعترف أن الكثير تقع مسئوليته على الفلسطينيين).

فكشف سعيد عن تلك النواقص والعيوب التى طالت مجتمعه ابتداء من فكرة المصالح التى تتدخل فى الممارسات والمواقف داخل المجتمع الفلسطينى بنفس الآلية التى تصنع العلاقة بين أمريكا والعرب القائمة على التعتيم الدائم على تورطها فى الأمر لصالح الإسرائيليين، ذلك التورط الذى يتضح بشكل من الأشكال من إجابة سعيد على تساؤل هام عمن يقوم ببناء المستوطنات الإسرائيلية على الأراضى الفلسطينية؟ (يقوم الفلسطينيون ببنائها وكبير مقاولى المستوطنات فلسطينى) مما يعنى تورط بعض الفلسطينيين فى صنع أزماتهم من أجل الاستفادة المادية.

وهناك وجه آخر للتواطؤ والتعتيم هو ذلك الرضوخ وتلك الاستكانه المتمثلين فى عدم محاولة فهم الفلسطينيين واقعهم وتاريخهم أيضا والتحدث عن أنفسهم بلسانهم، تقديم أنفسهم للعالم والتأريخ لكل مايتعلق بهم بأيديهم هم وليس بأيدى آخرين فنقول سعيد: (لابد أن تكون أولويتنا رقم (١) هى الإمساك بأنفسنا لفهمها وفهم تاريخنا).

ويشمل هذا المنهج الشمولى تلقى سعيد لكافة أنواع الفنون بما فى ذلك الموسيقى التى لا يتوقف فى تلقيه لها عند جماليات العمل الفنية فقط بل يضعه على حد قوله فى منظور أوسع مما يؤدى إلى رؤية أعمق ناتجة عن الوقوف على دور المقطوعة الموسيقية فى المجتمع الذى تنتج له ومن خلاله ويمثل بفن الأوبرا على رؤيته تلك: (أحاول أن أضع العمل الفنى فى منظور أوسع وأجد صلة بينه وبين أشياء لا تبدو ذات صلة به عادة فمثلا فى حالة الأوبرا فإنه لأمر شديد الإثارة أن نتبين نوع السياسة التى واكبت كتابة أوبرا ما).

وإذا انتقلنا إلى (الذعر من المرئى) الذى يتجلى من خلاله فكر سعيد الشمولى خير تجل من مواطن إعجابه بلوحات جويا التى تحتوى كما يرى سعيد على ثلاث أمور جوهرية هى على التوالى بلغة سعيد: ١- أنها تميل إلى الرؤيوية. ٢- تحتوى على شىء جوهرى. ٣- أن بها ثمة نوع من التجرد والتباعد فنلاحظ أن النعت الأول للوحات جويا وهو (الرؤيوية) وما يشير إليه من تعدد الدلالات والرؤى وعدم قابلية الثبات فى الدلالة وبالتالى واحدية الفكرة يتفق مع منطق سعيد الشمولى أما الصفتان الأخريان (الجوهرية/ التجريد) فهما تشيران إلى البعد كل البعد عن كل ما هو ظاهرى وعرضى والغوص فى كل ما هو عميق وجوهرى ومشترك فهما مكملتان لرؤية سعيد الشمولية التى تبحث عن المشتركات وليس صنع الجبهات.

القسم الثانى:

يتم فى هذا القسم التعرف على سعيد من خلال أوجه التلاقى بين سعيد وغيره من المفكرين من خلال مشروعاتهم النقدية/الفكرية ويشمل ذلك الفصل الثالث (العرق قبل العرقية) الذى تناول فيه جياترى تشاكرا فوترى سبيفاك مشروع عالم الاجتماع فوربس الفكرى وعلاقته بمشروع سعيد النقدى تحية منه لسعيد على حد قوله (فإنى أتحدث عن فوربس تحية منى لسعيد)، ويشمل

أيضا الفصل الثانى عشر (أورباخ فى اسطنبول) الذى تناول فيه عامرو مفتى سعيد من خلال العالم اللغوى أورباخ والجدل الدائر حول اهتمام سعيد بأعماله وأبحاثه.

فترى سبيفاك أن جوهر التشابه بين كل من فوربس وسعيد يكمن فى طبيعة فكر كل منهما المعادى للتحيز مهما كان مسماه عرقية أو غير ذلك مما يتضمن نقد طرف ما وتخطئته على الدوام بشكل مطلق، وهذا ما تنبه إليه سبيفاك من خلال رؤيتها لكل منهما إزاء نقد التوجه الأوروبى (ولا يزعجنى بشكل خاص عدم تحالف فوربس مع نقد التوجه الإنسانى الأوروبى وحقا فهذا أيضا موقف سعيد). وليس معنى ذلك أن الفكر الأوروبى ينأى عن النقد عند فوربس بل هو يبعد عن التحيز (مع أو ضد) على الإطلاق ولذلك نجده يناقش قضية تهديده الأهمية وهى التمييز العنصرى بين البيض والسود فى أمريكا. ويفكك من خلالها فكرة الأصول العرقية للأفراد ويخطئ التعويل عليها للتمييز بينهم. ويعرض لسلبيات ذلك التوجه الفكرى القائم على الجهل لأن سنده الوحيد هو الحدس (لا يعرف البيض فى غالب الأوقات بالفعل الأصول العرقية الصحيحة لغير البيض لكنهم يعتمدون على مجرد الحدس والذى هو دون شك غير دقيق فى معظم الأحوال). ويرى أن ذلك الفصل بين البيض وغير البيض يرجع إلى تكريس مجموعة من الدوال المتناثرة فى المعاجم لهذا الفصل، تلك المعاجم التى يرى أنها متأخرة فى رصدها لمارسات الناس الكلامية الفعلية لمدة تتراوح بين خمسين ومائة عام على ما يبدو، ويرى فوربس أن التصنيف القائم على الرؤية البصرية أمر مغلوط فيه لأن الألوان والألفاظ المعبرة عنها هى أمور لا أساس لها فيقول: (إلا أنه مهما حللنا إدراك اللون بأية وسيلة سنجد (هذا الإدراك) تفاعلا شديد التعقيد لا يمكن فصله عن العادات العقلية التى يمكن أن تصنف على أنها ثقافية ـ اجتماعية أو فردية). فحاول فوربس هدم فكرة الأصل الخالص لشعب ما دون تأثير عوامل أخرى عليه لإيمانه بالتداخل فى الأعراق بين الشعوب.

والتوجه الآخر لتناول سعيد يقوم على تحليل عامرو مفتى لذلك الجدل الدائر حول اهتمام سعيد بأعمال وأبحاث اللغوى أورباخ بالرفض أو القبول. فيرى برنان على سبيل المثال أن اهتمام سعيد بفقه اللغة ليس إلا تكملة لديكور شخصية سعيد التليفزيونية التى من الضرورى أن تهتم بفقه اللغة لضمان نجاحها كشخصية تليفزيونية مؤثرة ومرموقة فيشير إلى تأثير ذلك الجرس الصوتى والتواؤم اللفظى على المستمع. أما عامرو. مفتى فيرى أن اهتمام سعيد بأورباخ كعالم لغوى لاينفصل عن اهتمامه به كرمز للمنفى.

ويدل على صحة معتقده من خلال تكرار مجتزأ ما فى أعمال أورباخ وهو فى ذات الوقت كثير التكرار فى كتابات سعيد. ذلك المجتزأ الذى يتجلى فيه انشغال كل منهما بفكرة المنفى وفقدان الوطن والانتماء (الرجل الذى يجد أن موطنه حلو، هو شخص مبتدئ غض. أما الذى يرى فى كل تربة تربته الأم، فهو شخص قوى فعلا، إلا أن الشخص الكامل هو الذى يكون العالم أجمع. بالنسبة له أرضا أجنبية فالروح الغضة تثبت حبها فى بقعة واحدة من العالم، والرجل القوى يمد حبه ليشمل جميع الأماكن، أما الرجل الكامل فهو من أطفأ حبه).

فيرى عامرو مفتى أن سعيد يفهم منفى أورباخ وتأليفه لكتاب (المحاكاة) أثناء فترة المنفى تلك على أنها مساءلة للأفكار المعتمدة على حد قوله من الأمة والموطن والجماعة الإنسانية، وليست حاجة سعيد لتكملة مظهره الخارجى أمام مستمعيه للتأثير فيهم بشكل أو بآخر.

القسم الثالث:

يشتمل هذا القسم على باقى فصول الكتاب التى اشتغلت على نقد أعمال سعيد ذاتها من كتب، ومحاضرات، ومقالات وأحاديث تلفيزيونية. ولذلك سيتم الوقوف على مجموعة من المفاهيم التى تمت مساءلتها فى فصول هذا القسم.

ابتداء من مفهوم (النقد التقابلي) الذى تعرض له جوناثان آراك. كأحد التعبيرات التى تأملها باعتبارها من أهم التعبيرات التى يستخدمها سعيد من أجل تمييز نشاط النقد فى كتابه "العالم، النص، الناقد" قائلا: (إن كان لى أن أستعمل لفظا مرافقا للنقد بصورة دائمة فسيكون هذا اللفظ هو تعارضى OPPOSITIONAL).

فيفرق جوناثان بين مفهوم النقد التعارضى أو التقابلي وبين النقد التضادى على اعتبار أن التضاد يعنى الفصل بين عناصر مكونات العمل موضوع النقد سواء كان مقروءا أو مسموعا أو مرئيا مما يخلق عناصر متصارعة ليس بينها مشتركات. تلك المشتركات/ الجواهر التى تستهوى سعيد مما يجعله فى بحث دائم عنها. أما النقد التقابلي فيرى أن ثمة علاقة بين تيمات العمل، تلك العلاقة تضمن تناغم وتفاعل عناصره مهما تشعبت وتفرعت.

ويستعير سعيد مفهوم فرويد عن النقد التقابلي والنقد التضادى توثيقًا لرؤيته فيقول: (النقد التضادى عدوانى لأنه يفصل، والنقد التقابلي محب ودود لأنه يصل) وهذا يحيلنا إلى تفكير سعيد النقدى الذى يسعى دائما إلى الخروج عن نطاق الجبهات المتصارعة أملا فى جبهات متفاعلة.

وعندما ننتقل إلى مفهوم (التمعن الأدبى) الذى استخدمه تيرى كوتشران للدلالة على مشروع سعيد النقدى فهو يتضمن (علاقة الكتابة "النص" بالجماعة التى يشاركها لغتها ووثوق صلته بالحاضر ومكانه فى شبكة الكتابات الباقية الموجودة وإسهامه فى الإدراك الإنسانى عامة).

أى يدور ذلك المفهوم حول الإنتاج التاريخى للأفكار والإيمان بأن هناك عوامل خارجة على النص تؤثر فى بنائه وأهم هذه العوامل هو العامل السياسى أى قوة السلطة التى تؤثر على عمل ما وتتدخل فى عملية ظهوره فى فترة تاريخية محددة كما أنها تحدد مكانته فى تلك الفترة بالشكل الذى يجعل فى يد تلك السلطة أن تدفع نصوصا معينة إلى الصدارة فى فترة ما وتشارك أيضا فى تراجع نصوص أخرى وإبعادها عن نطاق الرؤية وبؤرة الضوء مما يعنى أن القيمة الأدبية ليست متوقفة على جماليات النص فقط بل مرتبطة بعوامل أخرى كثيرة أهمها العامل السياسى.

ومن نفس المنطلق تناول سعيد علاقة الشرق بالغرب فى كتابه الاستشراق. وكيف تكونت هذه الفكرة عبر التاريخ والعوامل التى أسهمت فى صياغتها بذلك الشكل العدائى. فالشرق والغرب لديه هما مجرد فكرة تراكمت عبر موروث من الأفكار والصور والمفردات التى جعلتها حقيقة لها حضورها فيقول سعيد عن (الشرق) على سبيل المثال إنه (كفكرة تتشكل مع الزمن هو نتاج نمو تاريخى تدخلت فيه عوامل خارجية وبمجرد أن تم تدوينها أصبحت تفيد كنقطة إحالة تخيلية لخطابات تنافسيه واندماجيه).

أى أن العداء أو حتى التواصل والاندماج هو نتاج تراكم تاريخى لمجموعة من الأفكار تؤصل لأى منهما.

وهذا يحيلنا إلى رؤية أخرى للاستشراق يقدمها كوجين كاراتانى من خلال ما أطلق عليه مصطلح (المركزية الجمالية) الذى يرنو من خلاله للوصول إلى نظرة موضوعية بعيدة كل البعد عن التحيزات فهو موقف عقلى يتخلى عن أى مواقف مسبقه أى على النقيض من الموقف العقلى التقليدى الذى ينتج التقديس بكافة أشكاله من خلال إيمانه بالترتيب الهرمى للأشياء/ الأفكار ذلك الترتيب الذى يجعل إحدى هذه الأفكار أعلى قمة الهرم تحظى بكل تقديس واحترام ويضع مايقابلها من أفكار أسفل الهرم فتعلق بكل معانى الدونية والتهميش وهذا يتلاقى مع موقف سعيد من الشرق والغرب ذلك الموقف الذى يترفع عن التحيز والتقديس.

ويعلق كوجين على ذلك الترتيب الهرمى بأن عناصره متواطئة فالنظرة الدونية لشىء ماهى فى ذات الوقت تكريس لتقديس المقابل له والعكس.

(فالنظرة الدونية إلى الآخر كموضوع للتحليل العلمى، ونظرة التقدير إلى الآخر كصنم جمالى ليستا متناقضتين بقدر ماهما متواطئتان).

ومن ذلك المنطلق اللاتحيزى عند سعيد تقف ليند ساى ووكرز على منطقة هامة فى فكر سعيد وتوجهاته النقدية تتمثل فى وصفها له بأنه لم يفقد الصلة أبدا بأحاسيسه ولم يحبس نفسه وحيدا فى عزلة فخيمة.

فلم يتبع سعيد ذلك الاستهجان الدائم للحسيات أو كما تقول ليند ساى ووترزز أن المشاعر أو العواطف ضيف غير مرغوب فيه على موائد حلقات المناقشة.

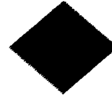
فلذلك يشتبك العقلى مع الحسى فى تلقى سعيد الموسيقى ذلك الشيء الأبكم كما ينعته على الدوام على الإنسان وكيف يمتلك القدرة على الإفصاح للبشر؟. وهذا التساؤل ناتج عن تلقى سعيد غير العادى للموسيقى كما تصفه ليند ساى (باستغراق شبه كلى فى الأنغام يمنحه هذا الثمل الذى ينجم عن التذكر وهى الحالة التى يخبر بها الموسيقى، معرفة يستشعرها فى عظامه).

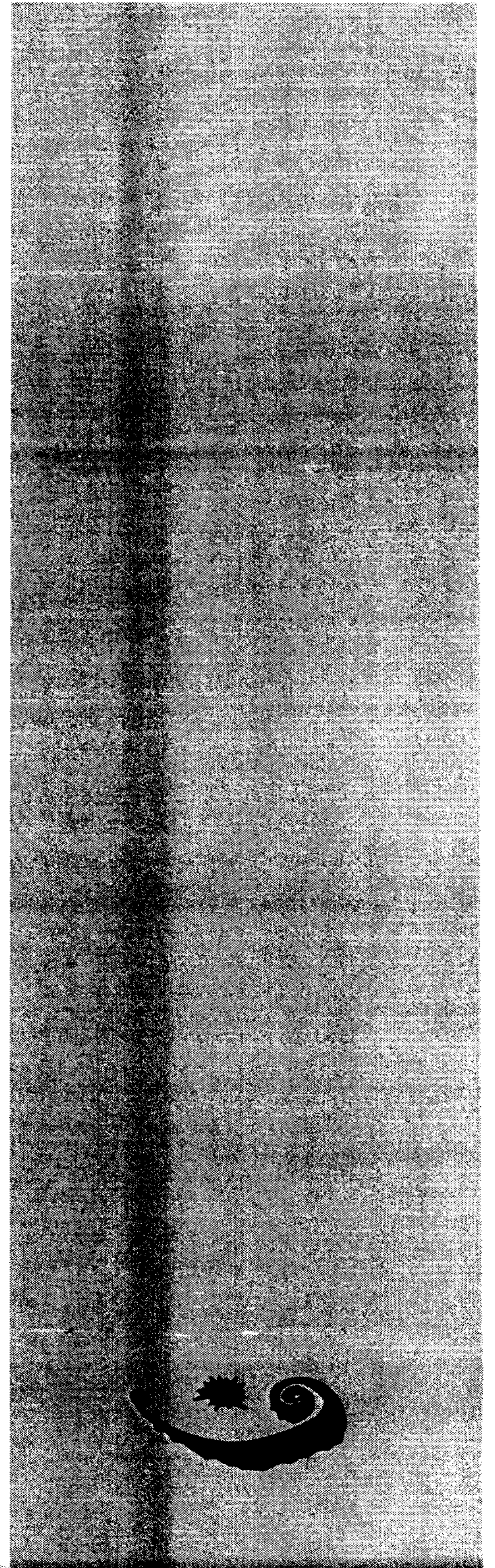
ومع هذا الكم من المحاولات للجنوح إلى الموضوعية والشمولية والبعد عن التحيزات حاول (جيم ميرود) الوقوف على مشروع سعيد ونعته بصفة قد سبق ونعت بها سعيد نفسه أعمال جويا وعبر من خلال ذلك النعت عن جوهر إعجابه بها وهو "التجريد". أى البحث عن الجواهر والمشتركات التى تؤدى إلى التواصل والتفاعل وليس الانفصال و الانقطاع.

وذلك من خلال دراسة سعيد للموسيقى الكلاسيكية وموسيقى الجاز ومحاولة الوصول إلى الظلال المشتركة بينهما على حد تعبير جيم ميرود. فتأمل كل منهما بحثا عن مصدر المتعة بغض النظر عن التباينات الشديدة فى طبيعة كل منهما.

والنظر أيضا فى القوانين التى تؤسس النظام الموسيقى لكل منهما سواء كان قائمًا على تيمة أم لا أو كان جميل اللحن أم لا فنلاحظ تلك النظرة الشمولية التى هى المذهب الأوحد الذى يعتنقه سعيد ويأتى مصطفى ماروتش فى محاولة منه لحسم ذلك الجدل الدائر حول سعيد من خلال تقييمه للسرد المضاد لسعيد وتوجهاته الفكرية ومنهجه فى التحليل على حد قوله. فعلى سبيل المثال يرى "دينيس بورتر" أن سرد سعيد سرد غير مترابط تاريخيا وأن فهمه للقومية والصراعات الدائرة حولها أعقد من فهم سعيد وما يدعيه من معرفة عنها. ويرى جاك بيرك أن سعيد قد أدى خدمة مضادة لمواطنيه حيث جعلهم يعتقدون أن هناك تحالفًا غربيًا ضدهم.

ثم يأتى روبرت يونج الذى يرى أن سعيد مخلوق رومانسى مغترب عن وطنه ونقده نابع من هذا المنطلق ليس أكثر. ويرد مصطفى ماروتش أن نقد الغربيين لسعيد يستمد ثقله من انتسابهم للأكاديمية الغربية لكنه فى حقيقته عبارة عن سباب وشجب وإدانة لأفكاره دون فحص ومحاولات حقة لفهمه.





أم إدوارد، هيلدا، التي خلفته لنا، قراءة تنقيبية في خارج المكان لإدوارد سعيد

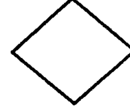
سامية محرز

الجسد الخاص وتشكل الهوية في خارج المكان

معجب سعيد الزهراني

أم إدوارد، هيلدا، التي خلّفته لنا:
قراءة تنقيبية في خارج المكان لإدوارد سعيد





سامية محرز

بعد مضي شهر على ذلك التشخيص [أي الإصابة بسرطان الدم الليمفاوي]، وجدتني أكتب رسالة إلى أمي المتوفاة منذ سنة ونصف السنة. وهي عادة درجنا عليها منذ مغادرتي القاهرة عام ١٩٥١. فكأن الدافع إلى التواصل معها تغلّب على حقيقة موتها، وهو ما قطع علي رغبتي التخيلية في منتصف الجملة وتركني على شيء من الارتباك بل من الحرج. كانت ثمة غريزة سردية غامضة تعتمل في داخلي لم أعرها كبير انتباه...

إدوارد سعيد "خارج المكان"(*)

قبل شهر من صدور السيرة الذاتية لإدوارد سعيد "خارج المكان" في سبتمبر ١٩٩٩ شُنت حملة مذهلة للهجوم عليه والتشكيك في مصداقية روايته عن طفولته وهويته الفلسطينية واتهامه بالتزوير في وقائع حياته (ميلاده في القدس، بيت عائلته القديم في الطالبية، أحد أحياء القدس الغربية حيث كان يمضي إجازته الصيفية حتى عام ١٩٤٧). هذه الحملة افتعلها محام أمريكي – إسرائيلي مغمور، جستوس فينير [Justus Wiener] على صفحات مجلة "كومنتري" Commentary الشهرية الأمريكية اليهودية اليمينية حيث زعم أنه أمضى ثلاث سنوات ينقّب عن حياة إدوارد المبكرة وأنه أجرى مقابلات مع عشرات من الأشخاص من أجل أن يثبت أن إدوارد سعيد ليس فلسطينياً حقاً ! وكان الهدف السياسي المحدد من وراء تلك الحملة الهزلية هو– كما يشرح إدوارد سعيد نفسه في المقدمة العربية لترجمة "خارج المكان"– "إظهار أنه لا يمكن الوثوق بالفلسطينيين عندما يتحدثون عن حق العودة... فإذا كان مثقف بارز يكذب فما بالك بما قد يقدم عليه الناس العاديون من أجل "استعادة" أرضهم، تلك الأرض التي لم تكن أصلاً." (خارج المكان، ص ١٠).

وعلى الرغم من سخافة وفجاجة هذه الحملة الضحلة فقد نجحت في بادئ الأمر إلى حد ما، لا في النيل من مصداقية إدوارد سعيد، وإنما في إفساد متعة قراءة نص "خارج المكان" على قرائه. ذلك النص الحميم الساخر، الموجع المضحك، الذي وصفه تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov الناقد الأدبي المعروف، وزميل إدوارد سعيد بجامعة كولومبيا منذ السبعينات بأنه

"أروع ما كتب إدوارد سعيد"[1]. والمؤسف أن المقال / الحملة الذي نشر في مجلة "كومنتري" واقتبس سريعاً في مجلات ودوريات أخرى عديدة على رأسها جريدة "الديلي تلجراف اللندنية Daily Telegraph ثم الـ "وول ستريت جورنال" النيويوركية Wall Street Journal، المعروفتين بانحيازاتهما الإسرائيلية، جرف النص، وكاتبه، وقراءه إلى دوامة من ردود الأفعال. فانهالت البيانات المدافعة عن إدوارد سعيد، والمقالات والمراجعات المتضامنة معه. فإذا بنص "خارج المكان" يجد نفسه، هو الآخر، مثله مثل صاحبه، خارج المكان: يزج بنص مركب عن الطفل والشاب إدوارد سعيد، ما قبل تاريخ حياته السياسية، في قلب معترك سياسي للنيل من إدوارد سعيد "آخر" (خارج النص)، أحد أبرز مثقفي القرن العشرين وأهم وأجسر الأصوات دفاعاً عن الشعب الفلسطيني والوطن الفلسطيني في العالم، على الإطلاق.

ولكن هاهي الحملة المهووسة قد ولت مثلما جاءت، وهاهو إدوارد قد رحل عنّا وعنهم، وبقي النص! ويصبح السؤال: هل كان إدوارد سعيد بحاجة إلى كتابة سيرته الذاتية من أجل "إثبات" أنه فلسطيني، هو الذي أمضى أكثر من نصف عمره يكتب آلاف الصفحات، ويحاضر في جميع أنحاء العالم، ويتحدث إلى أهم وسائل الإعلام وأكثرها عداوة لقضية شعبه: عن فلسطين، وعن اغتصاب فلسطين، والشتات الفلسطيني، والوجع الفلسطيني، والهوية الفلسطينية والمقاومة الفلسطينية. هل كان ذلك الرجل، الفلسطيني حتى النخاع، بحاجة أن يكتب مثل هذا النص الحميم والعميق ليثبت أنه فلسطيني؟

•

وفي واقع الأمر، فإن "فلسطينية" إدوارد سعيد وعروبته ليستا بالضرورة مقرونتين بميلاده في القدس عام ١٩٣٥، وإنما، كما يفصح هو في "خارج المكان" وفي أكثر من موقع، هويته الفلسطينية وانتماؤه العربي هما هوية وانتماء اختياريان. فهو قد سعى إلى فلسطينيته سعياً "على الرغم من المحاولات الحثيثة التي بذلت [لإقناعه] بالتخلي عنها" خلال فترة تربيته سواء في المدارس الكولونيالية التي دخلها في القاهرة أو في عائلته (خارج المكان، ص ٩) وخاصة على يد والده الذي كان "يكره القدس" لأنها تذكره بالموت (خارج المكان، ص ٢٩). أما ذكرياته هو عن فلسطين فمتقلصة إلى حد بعيد بالمقارنة مع تفاصيل حياته بين القاهرة ومصيف ضهور الشوير بلبنان وسنوات التعليم في الولايات المتحدة، يقول عنها: "ذكرياتي الأولى عن فلسطين ذكريات عادية، والغريب أنها غير لافتة". (خارج المكان، ص ٤٥).

يشرح إدوارد سعيد محاولته في تجسير الهوة بين عالم بيئته الأول وعالم سنوات التعليم والنضج في نص سيرته الذاتية معلناً: "اخترت أن أستعيد هويتي العربية... ومن منظاري بوصفي عربياً بالاختيار، أعدت قراءة حياتي المبكرة..." (خارج المكان، ص ٩) وفي موقع آخر يقول: "اتخذت قراري بُعيد حرب ١٩٦٧، بأن أعود سياسياً إلى العالم العربي الذي كنت قد أغفلته خلال سنوات التعليم والنضج الطويلة تلك." (خارج المكان، ص ٩) ويلح سعيد على العلاقة بين هزيمة ١٩٦٧ وبين اختياره أن يستعيد هويته العربية، يقول: "لم أعد الإنسان ذاته بعد العام ١٩٦٧. فقد دفعتني صدمة الحرب إلى نقطة البداية، إلى الصراع على فلسطين." (خارج المكان، ص ٣٥٦) أي أنه يرصد حركة دائرية- العودة إلى البداية، إلى موطنه "ليسكنه" بعد حوالي ثلاثين عاماً وهو خارج المكان. وهذه العودة الاختيارية إلى نقطة البداية مرتبطة بصدمة أو أزمة أو موت جمعي مرتقب، متمثل في هزيمة ١٩٦٧ لا ينقذه من وطأته سوى نقطة البداية: فلسطين. وبعد حوالي ثلاثين عاماً، تنقلب تلك العودة السياسية في أواخر الستينيات إلى عودة فعلية عام ١٩٩٢. إذ يعود إدوارد سعيد إلى القدس لزيارة بيت عائلته لأول مرة منذ عام ١٩٤٧. عام ١٩٩٢ هو العام نفسه الذي شخّص فيه الأطباء أن سعيد مصاب بسرطان الدم الليمفاوي المزمن، ومرة

أخرى، ترتبط العودة الفعلية في عام ١٩٩٢ كما كان قد حدث عام ١٩٦٧ بصدمة/ أزمة/ موت/ (فردي) مرتقب.

يعود سعيد إذن إلى فلسطين– نقطة البداية – عودة خاطفة. ويسأله موظف المطار الإسرائيلي: "هل لديك أنساب هنا؟" فيرد سعيد "لا أحد" ويعلّق لاحقاً على تلك اللحظة: "امتلكني شعور من الحزن والخسران لم أكن أتصور أني سوف أختبره. ذلك أنه مع حلول ربيع عام ١٩٤٨ كانت عائلتي كلها قد أُجليت عن المكان." (خارج المكان، ص ٢٠). هذا الحزن الغامر الذي يتملّك إدوارد سعيد عند عودته إلى فلسطين– نقطة البداية– يتوازى في نص "خارج المكان" مع الحزن الذي يتملكه وهو بصدد كتابة رسالة إلى أمه المتوفاة منذ سنة ونصف السنة، رغبة منه في "التواصل" معها بعد أن شخّص الأطباء أنه مصاب بمرض السرطان. ولكن على خلاف عودته الخاطفة إلى فلسطين التي تركته محسوراً، والتي يصفها في مقدمته الإنجليزية لسيرته الذاتية، على هامش نص "خارج المكان" وليس في متنه، تصبح محاولته للتواصل مع أمه المتوفاة هي نص "خارج المكان" نفسه. إذ يقول على إثر وعيه المربك بكتابة رسالة إلى أمه التي قد رحلت عن الدنيا: "كانت ثمة غريزة سردية غامضة تعتمل في داخلي لم أعرها كبير انتباه." (خارج المكان، ص ٢٦٨). أي أن أمه هي المحرّك الأول، والدافع الأول، لهذه السيرة الذاتية. فرسالة سعيد غير المكتملة إليها هي التي تولّد الغريزة السردية الغامضة التي تتحول، على مدى أربع سنوات (١٩٩٤–١٩٩٨)، إلى نص "خارج المكان".

وتتجلى أهمية ومحورية الفقرة المقتبسة في مستهل هذا المقال بالرجوع إلى مقالات أخرى لإدوارد سعيد نشرها أثناء كتابته لنص "خارج المكان". فالفقرة التي بدأنا بها هذا المقال، المدفونة في ثنايا الثلث الأخير من نص "خارج المكان"، موجودة بشكل شبه متطابق في مقال سابق على نشر السيرة الذاتية بحوالي عام، يتناول فيه سعيد محطات مكثفة، وبشكل موجز، من سيرته الذاتية[٢]. ويحدثنا سعيد في ذلك السياق، عن محاولته كتابة مذكراته، عن مقتبل حياته، على مدى ثلاث أو أربع سنوات فإذا به يضع رغبته في التواصل مع أمه في الصدارة، وبنفس المفردات التي نجدها مرة أخرى داخل نص "خارج المكان" يقول: "وجدت نفسي أكتب رسالة إلى أمي المتوفاة رغبة في أن أخبر هذا الحضور الأزلي في حياتي بشيء غاية في الأهمية.[٣] "

تلك الرغبة العارمة في التواصل مع الأم من خلال الكتابة/ السرد/ القص (كان إدوارد سعيد وأمه، هيلدا، يتراسلان أسبوعياً منذ عام ١٩٥١، حين سافر إلى الولايات المتحدة، وحتى وفاتها عام ١٩٩١) خاصة في مواجهة الأزمة/ المرض/ الموت/ الفناء والرغبة المصاحبة لذلك من العودة إلى نقطة البداية/ الموطن/ الأم/ السكن/ الرحم تحدث في سياق آخر في نص "خارج المكان" عندما يوشك إدوارد سعيد على الموت في حادث سيارة في سويسرا عام ١٩٥٨ (أي وهو في الثالثة والعشرين من عمره):

> "دفعتني غريزة لا تخطئ إلى أن أخابر أمي التي صدف وجودها آنذاك في لبنان مع سائر أفراد العائلة. كانت أول إنسان شعرت بالحاجة إلى أن أقص عليه قصتي وفعلت ذلك لحظة أوصلتني سيارة الإسعاف إلى مستشفى فريبور. ذلك أن شعوري بأني أبدأ حياتي بأمي وبها أنهيها، وبحضورها الداعم وبطاقتها غير المحدودة على تدليلي– أو هذا ما كنت أتخيّله– كان بمثابة الضمان الرفيق والخفي لحياتي خلال سنوات وسنوات."

(خارج المكان، ص ٣٥٥).

وفي هذه الفقرة ترتسم مرة أخرى الحركة الدائرية والعودة إلى نقطة البداية التي تبدو هنا لا تواصلاً مع الأم فقط وإنما توحداً معها: "أبدأ حياتي بأمي وبها أنهيها". وفي واقع الأمر فإن

نص "خارج المكان" هو بالفعل تحقق رغبة التوحد تلك التي افتقدها إدوارد سعيد في علاقته مع أمه مدى حياته والتي شكا من عدم تحققها في مواقع كثيرة من سيرته الذاتية.

ليس بغريب إذن أن يبدأ نص "خارج المكان" وينتهي بأم إدوارد فهي أول من نقترب منه في أول صفحات الكتاب: هي المؤرخة، والمؤولة، وصانعة الأسطورة ومخترعة الهوية منذ ميلاد ولدها الوحيد[٤]: "أمي أبلغتني أني سميت إدوارد على اسم أمير بلاد الغال (وارث العرش البريطاني) الذي كان نجمه لامعاً عام ١٩٣٥، وهو عام مولدي، وأن سعيد هو اسم عدد من العمومة وأبناء العم." (خارج المكان، ص ٢٥). وفي آخر صفحات النص ينتهي إدوارد إلى أمه ويتذكر حالتها في الأشهر الأخيرة من حياتها بعد أن أخذ مرض السرطان في الانتشار في جسمها فحرمها من النوم. ويعقب على حالها متواصلاً مرة أخرى معها قائلاً: "والآن أخمن أن عجزي عن النوم هو آخر ما أورثتني إياه" (خارج المكان، ص ٣٥٨).

وفي لقطة أخرى يبدو التماهي بين إدوارد وهيلدا في تمام الاكتمال. يقص إدوارد أنه كان قد اصطحبها إلى المسرح في لندن بعد أن باتت إصابتها بالورم السرطاني في طور متقدم لمشاهدة مسرحية شكسبير "أنطوني وكليوباترا" مثلما كانت تصطحبه هي إلى المسرح والأوبرا في القاهرة في صباه– ويصف تلك الليلة بأنها عودة إلى "شرنقتنا الحميمة، صامتين، مركزين، نتشارك اللغة والاتصال رغم الفارق في السن، ورغم أننا أم وولدها لآخر مرة." (خارج المكان، ص ٨٢). والجدير بالذكر أن رغبة إدوارد في العودة إلى نقطة البداية تتوافق تماماً مع رغبة أمه قبيل استسلامها للموت، إذ تودعه، وهو على مشارف الستين من عمره، بقولها الحميم "يا طفلي الصغير المسكين." (خارج المكان، ص ٨٣).

كل هذه الاقتباسات وغيرها الكثير الكثير، تؤكد في مجملها، بشكل قاطع، على محورية هذه العلاقة الوجدانية المركبة (في تصوير إدوارد سعيد لها وبغض النظر عن مدى واقعيتها) بينه وبين أمه، وتجعل منها مفتاحاً أساسياً لنص "خارج المكان" المنفلت باستمرار من أي قراءة أحادية، والمشبع بتاريخ إدوارد سعيد اللاحق على عالم النص وأحداثه وتفاصيله. فعلى الرغم من أن "خارج المكان" يصور حياة إدوارد سعيد في مقتبل العمر فإن النص وإدارته وآليات كتابته السردية وتقنيات واستراتيجيات الحكي فيه، كلها حصاد عمر بأكمله من تألق إدوارد سعيد وريادته في مجال النقد الأدبي والثقافي وتطويعه لنظريات علم الاجتماع والنفس والفلسفة واللغة وما بعد الحداثة والدراسات النسوية والجنوسية Gender وما بعد الكولونيالية وحتى تاريخ الموسيقى التي أسهمت كلها في تصويره لذاته وإعادة كتابتها في نص سيرته الذاتية.

نحن إذن إزاء نص يعي تماماً مخاطر ودلالات إعادة "اختراع" الذات المكتوبة من قِبَل الذات الكاتبة[٥]. وإدوارد سعيد لا يتردد لحظة في كشف قواعد هذه اللعبة النصية منذ البداية، في المقدمتين، العربية والإنجليزية وفي متن نصه أيضاً. فإدوارد سعيد يعي تماماً البعد السيكولوجي الاعترافي لنصه الذي قد يُقرأ باعتباره فضحاً لما قد اتُفق على إسكاته. يقول سعيد في مقدمته العربية: "لقد سبق لزميل عربي أن قال إن بعض ما ورد في كتابي لا يُسِرّ به المرء إلا لطبيبه النفساني، وأنا طبعاً مدرك أن الكتابة الصريحة عن الذات نادرة في تراثنا." (خارج المكان، ص١٢)

وعن المشروع الشائك لكتابة الذات وماهيته يقتبس إدوارد سعيد عن جوزيف كونراد، الكاتب البولندي الكبير الذي خصّه سعيد بأول كتاب له عام ١٩٦٦، يقتبس قوله في "نوسترومو" Nostromo مردداً: "ثمة رغبة كامنة في كل قلب لكتابة سجل لما قد حدث بالفعل بشكل نهائي.[٦] " ويعيد على قرائه هذه الفكرة في مقدمة "خارج المكان" قائلاً: "وربما عليّ أن أضيف أن

هذا الكتاب ليس الجزء الأول من مذكرات متسلسلة. بل إنه كل ما نويت أن أكتبه في هذا الجنس الأدبي." (خارج المكان، ص ١٢).

وفي الوقت ذاته تتوالى المقاطع والفقرات التي تنبئ القارئ منذ البداية بإدراك سعيد لاستحالة تلك الكتابة الذاتية القاطعة النهائية. فالسطر الأول من السيرة يفكك مشروع كتابة الذات قبل الخوض فيه. فهو يقول: "تخترع جميع العائلات آباءها وأبناءها وتمنح كل واحد منهم قصة وشخصية ومصيراً. بل إنها تمنحه لغته الخاصة." (خارج المكان، ص ٢٥) وقد نقرأ نص "خارج المكان" باعتباره "اختراعاً" مضاداً للذات من قِبَل الذات الكاتبة. إلا أن سعيد يفكك أيضاً مثل هذا اليقين مُعلّقاً على تصويره لحياته قائلاً: "قد ينجح المرء في تحقيق رؤيا مؤقتة. سريعاً ما يقع في كمين الشك والحاجة إلى إعادة الكتابة والصياغة التي تجعل من النص مكاناً يستحيل أن تسكنه.[٧] "

ولذا، وفي آخر المطاف، يؤكد سعيد أنه ليس بصدد كتابة "حقيقة ما" إنما بصدد محاولة لإعادة "تركيب" ذلك الزمن القديم. ويؤكد أنه لم يسع إلى أن يكون "لطيفاً" وإنما أن يكون "وفياً" لذكرياته وتجاربه وأحاسيسه حتى إن بدت "غريبة بعض الشيء." (خارج المكان، ص ٢٣). ومن هذه المنطلقات جميعها يجب الاقتراب من تصوير علاقة إدوارد بأمه هيلدا في نص "خارج المكان" إذ إن هذا الكتاب الذي يعرّفه سعيد بما هو "سجل لعالم مفقود أو منسي" ص ١٩ يتمحور في آخر الأمر حول هذه العلاقة الفريدة على النص من حيث التصوير والتأويل والدلالة.

فالنص زاخر بتفاصيل الحياة والشخوص في الأماكن الثلاثة التي شهدت السنوات الثلاثين الأولى من عُمر إدوارد سعيد والتي لم تعد موجودة كما يقول: "فلسطين أصبحت إسرائيل" ولبنان، بعد عشرين عاماً من الحرب الأهلية لم تعد المكان "الممل الخانق" حيث كان يمضي أصيافه. ومصر الكولونيالية الملكية، "اختفت بعد عام ١٩٥٢.[٨] " وقدرة سعيد على استنهاض أسماء وشخصيات تلك الفترة من حياته سواء كانوا من الأقارب أو العائلات الشامية والمصرية الصديقة أو المدرسين والمدرسات أو الزملاء والزميلات أو الوقائع والأماكن والتواريخ، قدرة مذهلة! ولكنها، كلها، تظل سريعة ومرتبطة، داخل النص، بمحطة بعينها من محطات مقتبل حياته. أما العلاقتان اللتان تتغلغلان في النص من أول صفحة وحتى آخر صفحة منه فهما علاقته بأمه، هيلدا، وعلاقته بوالده، وديع. إلا أن حضور الأم، الذي يشير إليه سعيد باعتباره "الحضور الأزلي" في حياته هو الحضور الأقوى والأكثر تركيباً على مستوى الدلالة في مقابل حضور الأب الذي يمثله إدوارد تمثيلاً سلبياً إلا باستثناءات معدودة على مدار النص. فالأب هو الغائب الحاضر، المتسلط العنيف، والنموذج المُشلّ لابنه بقوته البدنية وتفوقه الرياضي وإمكانياته المادية وتحكمه في مصائر الجميع، وهو الحانق على هويته الفلسطينية، الساعي "لأمركة" نفسه وعائلته، والأهم من ذلك كله إنه السبب المباشر في اختطافه من حضن أمه المدللة له لتقويمه في مؤسسات تعليمية داخلية في الولايات المتحدة. ثم كونه المتسبب الأول في منع إدوارد (من قبل الدولة المصرية ولمدة خمسة عشر عاماً) من العودة إلى القاهرة حيث الأم والموطن الوحيد الذي عرفه آنذاك (خارج المكان، ص ٣٥١). صحيح أن سعيد يعترف بكرم أبيه معه خاصة فيما يتعلق بمصاريف تعليمه ومعيشته في الخارج إلا أنه يغلب سلبيات إرثه على إيجابياته بشكل حاسم ومنذ مطلع النص: "مهما تكن الوقائع التاريخية الفعلية، يبقى أن أبي كان مزيجاً طاغياً من القوة والسلطان ومن الانضباط العقلاني والعواطف المكتومة وقد أدركت لاحقاً أن هذه جميعاً قد طبعت حياتي ببعض الآثار الإيجابية، ولكنها لم تعفني من الكوابح والمعوّقات." (خارج المكان، ص ٣٥).

أما هيلدا فيفيض تصوير إدوارد لها بالحنين والعشق والتماهي والأسى العميق لاستحالة التوحد معها على الرغم من إدراكه للشراكة بينها وبين والده وديع في تأسيس وإدارة "الشرنقة

الجبّارة" ونظام التعاليم الأساسية الصارمة التي شيدها الأب. ويتضح مدى اختلاف تمثيله لوالديه وموقعهما في حياته من خلال اللفظ الذي يستخدمه في طفولته للإشارة إليهما. فعن الأب يقول:
"وقد ظللت أنادي أبي "دادي" Daddy إلى حين وفاته، على أني كنت أشعر دائماً أنها تسمية عرضية وأتساءل ما إذا كان يجوز أصلاً أن أعتبر نفسي ابنه. فأنا لم أطلب منه طلباً دون توجس كبير...." (خارج المكان، ص ٤٢).

وكلمة دادي Daddy الأمريكية تتعارض منذ البداية مع كلمة "ماما" العربية التي يستخدمها إدوارد للإشارة إلى أمه، المرجع الأول والمسئولة الأولى عن اللغة العربية واللهجة المحلية في حياته:

"كانت بعض عباراتها المحلية عربية، مثل "تسلم لي" و"مش عارفة شو بدي أعمل" و"روحها [للماما]" والعشرات غيرها، ولم أضطر مرة إلى ترجمتها أو حتى أن أفقه معناها تماماً، كما في حال "تسلم لي" وكانت تلك العبارات جزءاً من مناخ الأمومة الغامر الذي أحن إليه في الأوقات العصيبة، وتضفي عليه رقة عبارة "يا ماما" مناخاً يغري كالحلم وإذا به ينتزع فجأة منك انتزاعاً بعد أن يكون قد وعدك بأشياء لم يفِ بها أبداً." (خارج المكان، ص ٢٦)

وارتباط هيلدا باللغة العربية هو في الوقت نفسه ارتباطها في ذاكرة إدوارد "بالحميمية المتسامحة والموسقة للغتها الأولى، العربية" (خارج المكان، ص ٢٦) وحتى عندما تنتقل إلى اللغة الإنجليزية حيث تصير نبرتها أكثر "موضوعية وجدّية" يظل وقع صوتها على إدوارد وقعاً سحرياً:

"ولا تزال تراودني ذاكرة جرس صوتها... وهو يناديني "إدوااد" [Edwaad] منزلقاً على نسيم الغسق عند موعد إقفال "حديقة الأسماك" (الحلقة الصغيرة في الزمالك المزودة بحوض للأسماك)، وشخصي يتردد بين أن أجيبها وبين أن أبقى مختبئاً برهة قليلة أطول مستمتعاً بلذة أنني المنادى وأنني المطلوب..." (خارج المكان، ص ٢٦).

وفي أكثر من موقع يبدي إدوارد سعيد افتتانه بقدرات أمه اللغوية سواء كانت قدرتها في لغتها العربية أو الإنجليزية بالمقارنة مع قدرات والده "البدائية" في اللغتين. فإنجليزية هيلدا "محمَّلة ببلاغة تعبير وقاعدة سلوك لم تغادر [إدوارد] أبداً." وكانت في الوقت نفسه "متمكنة على نحو ممتاز من العربية الفصحى، كما من المحلِّية." (خارج المكان، ص ٢٧).

ويتجلى ارتباط هيلدا بلغتها وهويتها العربية في أكثر من موقع في النص على الرغم من انخراطها، رغم أنفها، بشكل عام في مشروع الأب "لأمركة" الجميع. عندما يطالب إدوارد بسندوتشات مثل تلك التي يراها مع زملائه في المدرسة الأمريكية توبخه قائلة: "ما العيب في طعامنا على أي حال؟" (خارج المكان، ص ١٤٤). وعلى الرغم من حياة البذخ والتمايز التي هيمنت على سنين إدوارد في صباه خاصة فيما يتعلق بعلاقة وسطه الاجتماعي بأهل البلد في مصر نجده يستثني أمه من سلبيات العلاقات "العنصرية" إلى حد كبير بقوله:

"وقد كنت فخوراً بأمي لأنها تتحدث العربية، ولاسيما أنها تنفرد بين سائر أعضاء الحلقة الاجتماعية التي تنتمي إليها في أنها تحسن اللغة، بل هي بليغة ولا تشعر بأي عائق اجتماعي يمنعها من استخدامها، مع أن الاعتقاد السائد هو أن التكلم بالفرنسية يرفع من المقام الاجتماعي للمرء." (خارج المكان، ص ٢٤٧)

وتصوير إدوارد لأمه في استخدامها للغة العربية متحررة من القيود الاجتماعية التي تفرضها انتماءاتها الطبقية في مصر الكولونيالية لا يختلف كثيراً عن تصوير إدوارد لذاته في علاقته الأليفة بالخدم، المحظور عليه الاختلاط معهم والتي وجد فيها "إحساساً بالحرية والانفراج" في مواجهة القيود الاجتماعية والطبقية المقيدة له أيضاً. (خارج المكان، ص ٢٤٦).

وفي أكثر من موقع في نص السيرة الذاتية يحدثنا إدوارد عن رفض أمه الحصول على جواز سفر أمريكي وأنها وحتى وفاتها لم تحمل إلا جوازاً فلسطينياً ثم وثيقة سفر فلسطينية، وأخيراً جواز سفر لبنانيا استبدل فيه مكان ولادتها من الناصرة إلى القاهرة. ويختتم تصويره لتشبثها بهويتها العربية ورفضها القاطع لجواز السفر الأمريكي قائلاً:

"توفيت أمي وقد رفضت تأشيرة إقامة قصيرة الأجل، فدفنت في أمريكا التي كانت تتحاشاها دوماً وتكنّ لها الكراهية أساساً، وإن تكن ارتبطت بها ارتباطاً لا فكاك منه خلال زوجها أولاً، ثم من خلال أولادها..." (خارج المكان، ص ١٧٤)

وعلى الرغم من انتماء هيلدا إلى تلك الطبقة المميزة في مصر الكولونيالية فإنها، حسب تصوير سعيد، كانت "مؤيداً حماسياً لنزعة عبد الناصر القومية، لا تطلق العنان لحماسها إلا أثناء الزيارات التقليدية المملة في ضهور الشوير، ببلاغة واندفاع يقلقان مستمعيها." (خارج المكان، ص٣٢٢).

وإلى جانب إسهاب سعيد في تمثيل ترسّخ الهوية العربية عند أمه ومن ثم "توريثها" إياه بشكل غير مباشر فإنه يسلط الضوء بالقدر نفسه على عناصر أخرى مكونة لذاته تقاسمها مع أمه منذ صباه، على رأسها حبه للموسيقى وللأدب والفن والإبداع بشكل عام. هناك لحظتان رائعتان في نص "خارج المكان" تجمعان بين إدوارد وهيلدا في القراءة والأدب تتبلور من خلالهما أبعاد تلك "الشرنقة الحميمة" التي يسترجعها عند اصطحابه أمه المريضة لآخر مرة لمشاهدة مسرحية شكسبير "أنطوني وكليوباترا" قبل أشهر من رحيلها عن عالمه. اللحظة الأولى تجمع بينهما وهو في سن التاسعة لقراءة نص "هاملت" معاً تحضيراً لمشاهدة العرض المسرحي في القاهرة. يصف إدوارد تفاصيل تلك اللحظة قائلاً: "نتشارك في كتاب واحد، نقرأ محاولين اكتناه معاني المسرحية، متوحدين كلياً... مستبعدين القاهرة وشقيقاتي وأبي استبعاداً تاماً." (خارج المكان، ص ٨٠) ويعلّق على وقع تجربة القراءة تلك على ذاته معلناً أنها كانت تأكيداً على مكانته عندها، ومن أروع أوقات طفولته:

"كنا صوتين، واحدنا للآخر، روحين متحالفتين بسعادة من خلال اللغة... وأخذت أشعر أن تلك القراءات إنما تؤكد عمق الأواصر التي تشدنا واحداً إلى الآخر. ولسنوات احتفظت في ذاكرتي بجرس صوتها الأعلى من المعتاد، وبالاتزان الواثق في سلوكها وبحضورها المبلسم والصابر على نحو حاسم بوصفها متاعاً يتعين عليّ التشبث به مهما كلف الثمن."
(خارج المكان، ص ٨١)

أما اللحظة الثانية التي يصور فيها إدوارد توحده مع أمه من خلال القراءة فهي لحظة سفرهما معاً منفردين إلى الأقصر سنة ١٩٥٠ لزيارة وادي الملوك والملكات. ومرة أخرى يصف تلك التجربة التي جمعت بينه وبينها في هذا الشكل الحميم لآخر مرة قبل اقتلاعه من دفئها الحنون قائلاً: "تلك الأيام... زودتني بذكرى لا تنسى مدى الحياة- لم تعادلها ولم تتجاوزها أية ذكرى أخرى- هي ذكرى التحرر المتسامي من ضغوط الحياة اليومية في فكتوريا كولدج التي لم تلبث أن أهلكتني وأبعدتني فعلياً عن البيت إلى الأبد." (خارج المكان، ص ٢٦٠)

لذا، وعلى الرغم من أن علاقة إدوارد وهيلدا تزداد تعقيداً وتركيباً على مر السنين فإنه يؤكد في أكثر من موقع في نص "خارج المكان" أن أمه كانت الرفيق الأقرب والأكثر حميمية لديه خلال ربع قرن من حياته (ص ٣٥). وأنه "مطبوع بالعديد من وجهات نظرها وعاداتها" من القلق المشلّ للإرادة، والأرق المفروض على الذات فرضاً، والإحساس بعدم الاستقرار، والحيوية الذهنية والجسدية، والاهتمام العميق بالموسيقى واللغة وبجماليات المظهر والأسلوب والشكل، ونزوع لا يرتوي إلى تنمية الوحدة باعتبارها شكلاً من أشكال الحرية والعذاب في آن واحد. (خارج المكان،

ص ٣٦) ولأن هيلدا كانت (في تصوير إدوارد لها) كل ذلك فإنها المسئولة أيضاً، وعلى الرغم من لعبها دور الزوجة الملتزمة والأم المربية، عن توفير المتنفس الأول لتحقق ذاته: "وفّر لي دفء أمي السائغ الفرصة النادرة لأكون الشخص الذي كنت أشعر حقيقة أنني إياه، بالمقارنة مع "إدوارد" الفاشل في المدرسة والرياضة والعاجز عن مجاراة الرجولة التي يجسدها أبوه."(خارج المكان، ص ٨٦).

وفي موقع آخر يجعل إدوارد من خلال تحققه هو من خلال أمه تحققاً معكوساً لذات هيلدا نفسها من خلاله هو:

"والحال أن "أناها" [ذاتها] السيدة لعبت دوراً كبيراً في ما تخطط له، أعني نضالها داخل بيت يكبلها سعياً إلى وسيلة تعبّر بها عن نفسها وتحقق فيها ذاتها وتطورها... ولما كنت وحيدها، أشاركها سهولة الاتصال بالناس وشغفها بالموسيقى والكلمات، فقد أضحيت أداتها للتعبير عن نفسها وتطوير نفسها فيما هي تكافح ضد إرادة أبي الحديدية التي لا تلين والتي تكاد أن تكون خرساء." (خارج المكان، ص ٢٧٦)

ويعترف إدوارد في نصه أن علاقته بهيلدا التي تكاد أن تكون علاقة عشق متبادل ومتناه، وفي آخر الأمر، غير متحقق قد أثرت بالسلب على علاقاته العاطفية فيما بعد:

"لا تزال ذكرياتي عن حنان أمي خلال الأشهر الأخيرة لي في القاهرة في منتهى القوة... ولعلها توسّمت ذلك كله لانتزاعي من أمريكا قبل سفري إليها ولاستعادتي من مشاريع أبي التي عارضتها عندما أرسلني إلى الولايات المتحدة وعنّفته على ذلك. على أن تلك الآصال خلقت اتحاداً لا ينفصم بيننا، سوف تكون له، إجمالاً، نتائج مدّمرة على حياتي اللاحقة رجلاً يسعى إلى إقامة علاقات حب نامية وناضجة مع نساء أخريات. ليست المسألة أن أمي قد اغتصبت موقعاً في حياتي لا حق لها فيه، وإنما المسألة أنها نجحت في أن تدخل حياتي وأن تبقى فيها إلى آخر أيامها، بل إني أشعر، معظم الأحيان، أنها بقيت فيها بعد ذلك." (خارج المكان، ص ٢٧٥).

وفي مقابل هذا الدفء الغامر والتواصل الوجداني الأزلي الفريد بين الابن وأمه يصور إدوارد الوجه الآخر لتلك العلاقة حيث كانت هيلدا تنسحب وتنغلق على نفسها فتصد مشاعره فجأة وتعبس ببرود فتبعث "رعباً ميتافيزيقياً" في أوصاله (خارج المكان، ص ٣٦) توّجته بحكم أطلقته على جميع أولادها وإدوارد مازال في السادسة عشرة من عمره، إذ قالت: "أولادي خيبوا أملي جميعاً. كلهم بلا استثناء" (خارج المكان، ص ٨٦) وعندما يلح عليها إدوارد في السؤال ويكرّره على مدى سنوات بصفته ابنها "المكرس" و"المفضل": "ما الذي فعلته [لأستحق ذلك]؟" ترد عليه ببرود: "ربما ستعرف السبب يوماً ما، ربما بعد مماتي." (خارج المكان، ص ٨٧). وبالفعل تموت هيلدا بسرها الدفين.

وعلى الرغم من أن إدوارد يظل حائراً في أسباب خيبة أمل أمه تجاهه هو بالذات فإن القارئ قد يجد الإجابة على هذه الحيرة في الكتاب، دون أن يوجه إدوارد، كاتب النص، انتباهنا إليها باعتبارها الإجابة المباشرة على حيرته:

"لم أدرك إلا في فترة متأخرة مدى شعورها بالنقصان والغضب تجاه حياتنا في القاهرة، إذ أستعيد تقليديتها [أي حياة القاهرة] المحمومة وصرامتها القسرية وغياب [الانفتاح] openness (عندها وعند أولادها) ومناورتها [حياة القاهرة] اللامتناهية وانعدام الأصالة المتأصل فيها." (خارج المكان، ص ٩٠).

فقد عاشت هيلدا تغزل الأساطير وتحكيها تارة عن وديع الشاب الملتزم والمتقشف في الحياة والمجتهد في العمل (على الرغم من أنها لم تكن عرفته بعد) الذي أصبح لاحقاً نموذجاً

للزوج المثالي (ص ٣٤) والذي استدعى بروده وعناده شروحها التبريرية وتأويلها المنحاز فأخذت على عاتقها أن تستنطقه "رجلاً محباً حانياً يختلف كلياً عن الشخص القاسي المعاند الذي مارس سلطانه على [إدوارد] إلى حين وفاته." (ص ١١١) وتارة أخرى تغزل هيلدا الأساطير عن نفسها باعتبارها أنها "اقتلعت من حياة بيروت الرائعة" ص ٣٧ حيث كانت طالبة متميزة ومتفوقة وتراءت لابنها فيما بعد "امرأة في مقتبل العمر، غير معقدة، موهوبة، محبة، جميلة." ص ٣٦ ثم تغزل أيضاً أساطير أخرى عن "إدواردو بيانكو" الاسم الذي اخترعته هيلدا للإشارة إلى إدوارد الذي جاء بعد أن كتب أهله رسالة إلى يسوع المسيح، (ص ١٠٢) الطفل المعجزة، صاحب المآثر والمواهب والإنجازات الموسيقية واللغوية والنثرية في سن الثانية والنصف أو الثالثة (ص ٥٣) قبل أن ينقلب إلى "إدوارد" الولد المتعب، المشاغب، المتعثر، المتلكئ، الكاذب، سارق الشيكولاته والمعترك مع شقيقاته دائماً، إلخ .. ووصولاً إلى سلبيات الشاب "إدوارد" الذي يمارس العادة السرية ويشاغب في المدرسة ويدخل في علاقات تبعده عن مدارات أمومتها المتسعة دوماً.

ولنعد هنا إلى نقطة البداية: تشخيص الأطباء لإصابة إدوارد بمرض السرطان الليمفاوي المزمن ومن ثمّ الرغبة العارمة التي تعتريه للتواصل كتابة مع أمه المتوفاة، تلك الرغبة التي تحرّك فيه غريزة السرد والتي ينتج عنها بعد أربع سنوات من الكتابة المتقطعة / المتواصلة والحالة الصحية المتدهورة، هذا النص الرائع، الكاشف، الصادم، الساخر الموجع. هل لنا الآن أن نقرأ هذا النص باعتباره الرسالة / الرد على أساطير هيلدا التي رحلت عن الدنيا بسرها الدفين: سر غضبها على أولادها وعلى حياتها واعتبارهم خيبة أمل؟ يقول إدوارد عن هيلدا: "كانت تحمل أعمق الالتباسات التي عرفتها وأكثرها إشكالاً تجاه العالم وتجاهي أنا شخصياً." (خارج المكان ص ٣٦) وأنه أدرك لاحقاً إحساسها بعدم التحقق في حياتها وأنها "أصيبت بصدمة كبيرة عند اقترانها من ذلك الأربعيني الجبار... لقاء مبلغ معين دفعه إلى أمها." (ص ٣٨) ومن ثم كانت "غاضبة" على تلك الحياة خاصة بعد أن انفصلت عن وحيدها "إدوارد" بالذات بعد سفره إلى الولايات المتحدة. (ص ٢٧٦).

يحدثنا إدوارد سعيد على مدار نص "خارج المكان" عن الأسباب التي دفعته إلى كتابة سيرته الذاتية. وعلى الرغم من اختلاف صياغته لتلك الأسباب فإنها في مجملها ترجع إلى سبب واحد هو العودة إلى نقطة البداية واستنهاضها وإعادة كتابتها قبل أن يفوت الأوان. ففي أحد المواقع في النص يقول: "هذه المذكرات هي، في وجه من وجوهها استعادة لتجربة المغادرة والفراق إذ أشعر بوطأة الزمن يتسارع وينقضي." (ص ٢٧٦) ويقول أيضاً: "أعدت قراءة حياتي المبكرة بما هي حياة من البحث عن الانعتاق والتحرر..." (ص ٩) وفي موقع آخر حيث يسهب في وصف نظام تربيته الصارم يقول: "الكتابة عن هذا الأمر الآن، وأنا في طور متقدم من حياتي، مناسبة لتدوين تلك التجارب، بوصفها كلاً متكاملاً. والغريب أنها لم تخلّف عندي أي غضب، وإن تكن خلّفت بعض الحزن." (ص ٩٦).

وفي هذه القراءة، تصبح كتابة إدوارد سعيد لسيرته الذاتية نوعاً من العلاج والمصالحة مع العالم وإزاحة "الغضب" الذي تملّك من هيلدا واحتار إدوارد في فهمه حتى رحيلها. ويربط إدوارد في نصه ومنذ مطلعه بين مشروع كتابة سيرته الذاتية وبين علمه بأنه مريض بالسرطان. وينشئ علاقة وطيدة بين تقدمه في كتابة النص وتغلغل المرض في جسده، يقول:

> "كنت قيد مراقبة الدكتور راي، دون علاج، وهو يذكّرني بين حين وآخر بأني قد أحتاج إلى علاج كيميائي في وقت ما. وحين باشرت ذلك العلاج في آذار/ مارس ١٩٩٤، أدركت أني دخلت إن لم يكن المرحلة الختامية من حياتي، فعلى الأقل المرحلة التي لا عودة عنها إلى حياتي السابقة، مثلي مثل آدم وحواء عندما غادرا الجنة. وفي آيار/ مايو

١٩٩٤ بدأت العمل على هذا الكتاب..." (خارج المكان، ص ٢٦٩).

ويحكي إدوارد في صفحة الشكر من كتابه أنه كتب معظم المخطوط "خلال فترات من المرض أوالعلاج" بين منزله في نيويورك ومستشفى لونغ أيلاند حيث كان يخضع لجلسات العلاج الكيميائي وفي ضيافة أصدقائه في فرنسا ومصر. مشروع شاق ومزدوج في استحالته الرجوع إلى الجنة– نقطة البدء والخلق– والعودة إلى الأم إلى الرحم وإلى الميلاد من جديد. محاولة مزدوجة لمقاومة الموت وحتميته، مقاومة الموت بفعل الكتابة والسرد والقص والتذكر، يقول إدوارد:

"لعبت ذاكرتي دوراً حاسماً في تمكيني من المقاومة خلال فترات المرض والعلاج والقلق الموهنة. ففي كل يوم تقريباً، وأيضاً فيما أنا أؤلف نصوصاً أخرى، كانت مواعيدي مع هذه المخطوطة تمدني بتماسك وانضباط ممتعين ومتطلّبين معاً." (خارج المكان، ص ١٩).

ويطور إدوارد العلاقة بين التحقق في الكتابة وحتمية الموت لتصبح الكتابة بمثابة بناء يشيَّد في مواجهة الموت:

"هذه التفاصيل مهمة لأنها الوسيلة التي أفسّر بها لنفسي وللقارئ مدى ارتباط زمن هذا الكتاب بزمن مرضي، بحقباته وطلعاته ونزلاته وتقلباته كافة. فمع تزايد ضعفي، وتكاثر الالتهابات وطفرات الآثار الجانبية للمرض، ازداد اتكالي على هذا الكتاب وسيلة أبتني بها لنفسي شيئاً ما بواسطة النثر، فيما أنا أعارك في حياتي الجسمانية والعاطفية هواجس التدهور وآلامه." (خارج المكان، ص ٢٦٩)

وفي لحظة أخرى بديعة في نص "خارج المكان" يحكي إدوارد عن حلمه المتخيَّل والمتكرر أن يكون كتاباً للخلاص من جسده هروباً من "عدسة" أبيه المراقبة له ولتحركاته باستمرار:

" ومن تخيلاتي المتكررة في هذا المضمار، وهي أيضاً موضوع إنشاء مدرسي كتبته عندما كنت في الثانية عشرة، أني تخيّلتني وقد أضحيت كتاباً ظناً مني أن الكتاب ذو مصير سعيد لانعتاقه من التغيرات غير المستحبة، ومن التشويهات في الشكل... وإذ أنتقل من يد إلى يد ومن مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان، أستطيع المحافظة على كياني الذاتي الحقيقي (بما أنا كتاب) على الرغم من احتمال أن يرميني أحدهم من السيارة أو أن ينساني في قعر درج من الأدراج." (خارج المكان، ص ١٠٩)

وهاهو بالفعل يحقق حلمه ويصبح كتاباً ! نصا يستنهض عالماً بأكمله، تخلّق على مدى أربع سنوات بُعثت فيه الحياة بسبب لحظة اجتمع فيها إدراك إدوارد لأبعاد مرضه ورغبته في التواصل/ العودة إلى أمه التي حرّكت غريزة السرد، وهذا الميلاد الجميل.

إلا أن إدوارد سعيد، كاتب السيرة الذاتية، والمطعّم نصه بحصاد حياته العلمية وقراءاته المتراكمة المذهلة في حقول معرفية متعددة يعي تمام الوعي استحالة مثل ذلك الميلاد الطوباوي الساذج. ففي مقالته "بين عالمين" Between Worlds التي يتناول فيها دلالات إقدامه على كتابة سيرته الذاتية يقول مقتبساً أدورنو Adorno:

"إن الكاتب يشيّد بيتاً.... تصبح الكتابة بالنسبة للمرء الذي فقد وطنه مكاناً للحياة... "

إلا أن عملية الكتابة ذاتها بمتطلباتها من الانضباط والتدقيق وإعادة الكتابة والشك في الصياغة، تحرم الكاتب، في آخر الأمر، من أن يحيا حتى في كتاباته(٩). ولكن، كما يقول إدوارد سعيد حاسماً موقفه من هذه المعضلة الفلسفية الوجودية وبنبرته المقاومة حتى النهاية:

"هذا أفضل، على أية حال، من الخلود إلى الرضا بالنفس وإلى حتمية الموت.(١٠) "

الهوامش:

إدوارد سعيد، "خارج المكان"، ترجمة فواز طرابلسي، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٠، ص ٢٦٨. صدرت السيرة الذاتية لإدوارد سعيد أولاً بالإنجليزية تحت عنوان: Out of place, London: Granta Books, 1999. جميع الاقتباسات في متن المقال من الترجمة العربية. وكل الإشارات إلى صفحات الاقتباس موجودة في متن المقال.

1 Tzvetan Todorov, "Portrait Partial d'Edward Said," in Esprit, Mai 2004, pp. 25-39.

2 Edward Said, "Between Worlds," in London Review of Books, May 7, 1998.

3 Edward Said, "Between Worlds," in Reflections on Exile, Cambridge: Harvard University Press, 2000, p. 568. الترجمة العربية للنصوص المقتبسة عن هذا المقال لكاتبة السطور.

4 إدوارد سعيد هو الابن الذكر الثاني لوالديه. وقد فقدت الأم (هيلدا) طفلها الأول بعد إصابته بالتهاب حاد. ولإدوارد سعيد أربع شقيقات يصغرنه جميعاً: روزي، وجين وجويس وجرايس.

5 انظر مقال صبري حافظ، "رقش الذات لا كتابتها: تحولات الاستراتيجيات النصية في السيرة الذاتية" في ألف: مجلة البلاغة المقارنة، العدد الثاني والعشرين، ٢٠٠٢، ص ٧ إلى ص ٣٣ حيث يعرض الكاتب للتحولات التي طرأت على تصوير الذات في نصوص السيرة الذاتية ومجموع النظريات الاجتماعية والفلسفية واللغوية والنفسية التي ساهمت في زعزعة الذات المركزية القديمة وتصويرها.

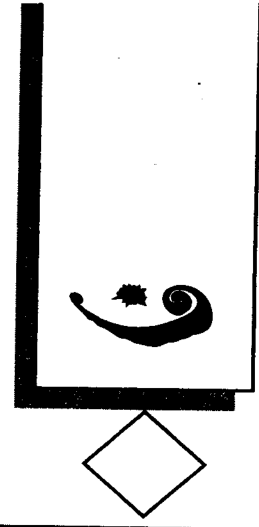
6 Edward Said, "Between Worlds," in Reflections on Exile, p. 568.

7 المصدر نفسه، ص ٥٦٨.

8 المصدر نفسه، ص ٥٦٨.

9 المصدر نفسه، ص ٥٦٨.

10 المصدر نفسه، ص ٥٦٨.



الجسد الخاص وتشكل الهوية في خارج المكان

معجب سعيد الزهراني

مدخل:

كثيرة هي القضايا التي يغرينا بمقاربتها نص ذاتي جريء وجذاب بشكل استثنائي مثل "خارج المكان"(١) للناقد المفكر إدوارد سعيد. فالقراءة الأولية للنص تكشف أن قضايا اللغة والكتابة والهوية والمنفى والسلطة والحرية والالتزام حاضرة بقوة هنا كما هي حاضرة في مجمل كتاباته السابقة واللاحقة. وفرة المقاربات الممكنة للنص الجزئي أو للنص المتسع قد تبدو عاملا مريحا؛ إذ تتيح لكل أحد أن يرى ما يريد من نص غني لمثقف موسوعي ٨لم يكن يعترف بالحدود الفاصلة بين التخصصات والخطابات؛ لإيمانه العميق بأن قضايا المعرفة والفكر والإبداع متصلة أعمق الاتصال بقضايا الحياة وعلاقات التفاعل بين الأفراد والمجتمعات والشعوب.

لكن هذه الوفرة التي تعود إلى تنوع الموضوعات وعمق الطرح وجاذبية الأسلوب الخاص بهذا الباحث المبدع تنطوي على إشكالية جدية ينبغي التنبه لها والتذكير بها دونما حرج، وتتمثل تحديدا في إمكانية انزلاق المقاربات إلى التكرار النمطي السهل لما قاله الغير عن النص والشخص أو لما تقصاه سعيد نفسه من قبل في بعض كتاباته.

إنها الإشكالية المعهودة التي كثيرا ما تولدها المنجزات الفكرية أو الإبداعية المتميزة التي لاقت رواجا تداوليا واسعا لدى مختلف النخب، وأصبحت بالتالي تبرر المقاربات الجادة المجددة بقدر ما تبرر الثرثرة الثقافوية الكسولة حول هذه القضية أو تلك. لقد نبه الكاتب مرارا لمثل هذه القراءات التي تتعامل بخفة مع أطروحاته، وأعلن رفضه لما تعلنه أو تضمره من مقاصد إيديولوجية جزئية وعابرة، وبخاصة بعد صدور كتابه "الاستشراق" الذي ربما كان من أكثر الكتب إثارة للسجالات الوجيهة والمغالطة في العقدين الأخيرين من القرن العشرين.

بناء على هذا كله نزعم أننا نكون أكثر وفاء له واحتراما لمنجزاته حينما نقاوم الإغوائية القوية لنصوصه، كيما نحاورها من منظور مختلف لا يمجدها ويكرسها بقدر ما يعين على تجديد أسئلتها وتعميق إشكالياتها قدر الممكن والمستطاع. فالمؤكد أن إحدى سمات التميز في جهوده واجتهاداته تتمثل في أنه هو ذاته لم يكن لينجز كتابا أو بحثا أو دراسة أو مقالة صحفية إلا باحثا عما يضيف جديدا ومفيدا إلى ما أنجزه، أو ما أنجز غيره من قبل، مثله مثل أي باحث قلق خلاق لا يطمئن أبدا إلى قيمة المنجزات السابقة والسائدة مهما شهد آخرون بأصالتها وتفردها. وفي كل الأحوال

فإننا لا نهدف من التذكير بهذه الإشكالية إلى إعطاء أهمية مسبقة لمقاربتنا الراهنة بقدر ما نريد تأكيد حضورها في مجال وعينا عند اختيار موضوعها المحدد في العنوان، وهو موضوع لم يطرح من قبل، حسب علمنا، رغم أهميته القصوى في هذه الكتابة الذاتية.

خلفية الموضوع وحدود المقاربة:

حينما صدرت هذه المذكرات بالعربية في ترجمة أنيقة لم يحظ بمثلها أى من كتب سعيدالأخرى فيما نزعم، قدمنا عنها قراءة أولية عامة ركزت على أهم علاقات التعارض والتناقض بين "الرواية الفردية" التى تبنيها الذات عن ذاتها الخاصة، وتلك "الرواية العائلية" التى كانت الأسرة، وتحديدا شخصية الأب، تحاول فرضها على الأبناء - إدوارد وشقيقاته الأربع، عبر سلسلة طويلة من الممارسات العملية والرمزية المعهودة ضمن إطار ما يسمى "التربية العائلية" أو التنشئة الاجتماعية.

في هذه المقاربة سنحاول تعميق النظر فى الموضوع ذاته، لكن من زاوية مختلفة وأكثر تحديدا لم تسمح القراءة السابقة بأن نطيل الوقوف عليها، وإن لفتت انتباهنا في مقاطع مفصلية منها. الموضوع يتحدد بمظاهر التنازع حول الجسد الفردى للكاتب - الإنسان في إطار تلك العلاقات القوية والملتبسة بطبيعتها، وهو تنازع لم يكن يخلو من الحدة والعنف؛ ولذا فنادرا ما تستعيد الكتابة خبرات الجسد في مرحلتى الطفولة والمراهقة كخبر سعيد لحظة إنشاء النص الحميمى هذا.

لاشك أن علاقات التوتر الدرامى بين الروايتين كانت حاضرة بقوة ووضوح في مجال وعى الكاتب؛ ولذا فهو ينص عليها بوصفها مفارقة مأساوية كبرى في مستهل كتابته وحياته. يقول بهذا الصدد: "تخترع جميع العائلات آباءها وأبناءها، وتمنح كل واحد منهم قصة وشخصية ومصيرا، بل إنها تمنحه لغته الخاصة. وقع خطأ في الطريقة التى تم بها اختراعى وتركيبى في عالم والدى وشقيقاتى الأربع".

وبقية النص يمكن أن تقرأ في ضوء هذه المفارقة: أى أنها عرض مفصل ومعمق لذلك الخطأ الذى ارتكبته العائلة وهى تحاول إلحاق ذاتها وأبنائها بهوية غربية "أمريكية" أجنبية ومصطنعة، وللمحاولات التى باشرتها الذات الكاتبة، بمفردها تقريبا، لتدارك ذلك الخطأ الذى بدا لها تاليا مثل الخطيئة الأصلية التى لا أمل في محو كل آثارها.

أما ما تركته لعبة التجاذبات والرهانات التى تمحورت حول جسد الكاتب الطفل والمراهق من آثار قوية مؤلمة ساهمت دونما شك في تشكيل وعيه المأساوى وبناء هويته الخاصة القلقة، فلا يبدو أنها كانت حاضرة بهذا المعنى في مجال وعيه واهتمامه لحظة الكتابة رغم كثرة الشواهد النصية الدالة على دورها المفصلى في هذا السياق. فالتعبيرات والمقاطع القصيرة أو المطولة نسبيا التى تستعيد خبرات الجسد وحكاياته بالكثير من أشكال الصراحة والجرأة نادرا ما تكون موضوعا للتأمل المعمق كما هى حال "الهوية". هنا تحديدا تكمن مفارقة أصغر وأعمق تعلنها الكتابة كلما ركزت على ماضى الجسد؛ إذ إن تلك الخبرات تفرض حضورها على الذاكرة، لكن الذات الكاتبة تتجنب تحليلها في ضوء الفكر كما لو أنها لا تزال تهاب الخوض فيها بشكل جدى.

أكثر من ذلك نزعم أن إعادة صياغة تلك الخبرات والحكايات وبنائها في شكل مواقف درامية مختزلة يعبر عنها بأسلوب ساخر، غالبا، هو جزء من لعبة تمثيل أدبى تكشف التجربة بقدر ما تغطيها أو تزيحها رمزيا أو جماليا، بمعنى ما. المقاربة الراهنة ستحاول تقصى هذه المفارقة الصغرى لتبرز أهم الأبعاد الدلالية لتلك التجاذبات والتنازعات التى لعبت الدور الأهم، حسب رأينا، في تحديد حياة الكاتب وكتابته وتوجيهها في المراحل التالية من عمره. والنص الذاتى الحميمى الذى بين أيدينا يتيح لمقاربة كهذه فرصة مثلى لتفهم الشخصية الغنية لهذا "المثقف الإشكالى" بكل المعانى، لكنه يسمح لنا ولغيرنا أيضا بإثارة إشكاليات أعم وأشمل تتعلق بالثقافة

العربية؛ إذ لا تطرح قضايا الهوية منفصلة عن قضايا الجسد إلا وتولد المزيد من المفارقات المأساوية التى يدفع الإنسان ثمنها طوال حياته شقاء في الوعى وشقاء في واقع العلاقات الاجتماعية اليومية أينما حل وارتحل. إننا لا نبالغ إذا ما قلنا أن شعور الكاتب بأنه كان يعيش خارج المكان يعود في جزء جوهرى منه إلى أنه كان يعيش خارج جسده بمعنى ما؛ لأن الثقافة التقليدية كانت تدفع والديه إلى تحويل هذا الجسد الحميمى الخاص إلى عبء عليه ومصدر شقاء له، مثله مثل الأغلبية العظمى ممن ينتمون إلى ثقافة كهذه كما سيلاحظ.

الجسد والهوية : مفهومان وقضية واحدة:

أشرنا في مقاربات سابقة إلى أن الجسد لا يزال قارة ثقافية مجهولة أو مسكوتًا عنها في الثقافة العربية، وهو ما تدل عليه قلة الدراسات والبحوث الفردية والجماعية التى تقاربه من منظورات اجتماعية ونفسية وأناسية وفلسفية كما هو شائع ومتكاثر في ثقافات حديثة أخرى. أما الدراسات النقدية التى تتقصى تمثيلات الجسد وتحاور خطاباته في النصوص الأدبية من منظور معرفى جدى، فهى نادرة رغم وفرة النصوص الشعرية والسردية التى تغرى بمقاربات كهذه بالأمس واليوم.

فالمؤكد بالنسبة لنا اليوم أن الثقافات التقليدية، ومنها الثقافة العربية ، لم تكن تعرف الكثير عن الجسد، وأن ما عرفته عنه لم يكن ليفضى بها قط إلى الاعتراف بحقوق الفرد في تملك جسده الخاص والتصرف به بحرية؛ لأنها تعتقد أن في هذا ما يهدد الجسد الجماعى وثقافته العامة المتمركزة حول مقولات العائلة أو القبيلة أو الأمة. في كتابه "أنثروبولوجيا الجسد والحداثة" يكشف ديفيد لوبرتون الكثير من علاقات التزامن والتداخل القوى بين تطور علوم الجسد بوصفها جزءا من العلوم الطبيعية الدقيقة، والعلوم الإنسانية الحديثة التى ساعدت على بروز الفرد المستقل بذاته ووعيه على مسرح الحياة والفكر الفلسفى الحديث. وهذا التلازم هو ما عبر عنه ديكارت بقوله: "أنا أفكر، إذن أنا موجود" وبدعوته الشهيرة إلى ضرورة التحرر من سلطة الأفكار المسبقة والتصورات النمطية الشائعة باعتبار ذلك خطوة منهجية لا غنى عنها لأى بحث جدى.

نعم، لاشك أن الجسد ليس واحدا في كل الثقافات التقليدية، ولابد أنه لا يكون كذلك حتى في الثقافات الفرعية ضمن إطار الثقافة العامة الواحدة، لكن المؤكد أيضا وفى الوقت نفسه أن جل هذه الثقافات ملىء بالضلالات المعرفية عن الجسد، وأن عمليات مراقبته وقمعه الرمزية والعملية عادة ما تتم باسم الأفكار المثلى والقيم العليا التى تجد مرجعياتها في الخطابات الدينية وثقافة المجتمع الأبوى الذكورى.

ونظرا لكون هذه الثقافات التقليدية تمر الآن بسيرورة تفكك وإعادة تشكل لا رجعة عنها، فإن الخطابات المعرفية حول قضية كهذه يفترض أن تنمى وتعمق باستمرار؛ لأنها هى وحدها ما يساعد الأفراد والجماعات على عقلنة الأفكار وأنسنة التصورات للحد من الأثر القوي للخطابات الإيديولوجية والدعائية ـ التجارية التى تستثمر و"تستغل" جسد الإنسان بالكثير من أشكال العنف والفجاجة وإن اختلفت المبررات والمقولات.

بصيغة أخرى يمكننا القول بأن تحويل الجسد إلى "مفهوم" معرفى في مجال العلوم الإنسانية لابد أن يساعد على إنتاج المزيد من المعرفة الدقيقة المتجددة حول الجسد بوصفه "موضوعا ثقافيا" مثلما حدث في سياق العلوم الطبيعية، وبخاصة علوم التشريح والطب والحياة (البيولوجيا).

القول أعلاه يمكن أن يصدق بصيغة معدلة على "الهوية" التى يتضخم الخطاب الثقافى حولها في السياق العربى، وهى ظاهرة تضر أكثر مما تنفع حسب اعتقادنا؛ فطرح موضوع أو قضية كهذه من قبل كل النخب الثقافية، وبمناسبة أو من دون أية مناسبة، يدل على أنها تحولت إلى موضوع

"خواف جماعي" لا يبرره سوى وطأة عملية التفكك وإعادة التشكل التى تفرضها الثقافة الحديثة ـ أو الحداثة ـ على مجتمعنا وثقافاتنا كسيرورة تاريخية لا مهرب منها إلا إليها! . هذه الوضعية الجديدة، القلقة والمتوترة بطبيعتها، هى التى تجعل ممثلى الهويات الجماعية التقليدية ـ الدينية أو المذهبية والقبلية أو العشائرية ـ في حالة مجابهة دائمة مع ممثلى الهويات الجديدة، وبخاصة ما يعزز منها "هوية الفرد". ولا تخف حدة المجابهة إلا حينما تكون النخب المحلية أو "الداخلية" في مجملها في مقام المجابهة الرمزية أو العملية للآخر الغربى الواقعي والمتخيل. بصيغة أخرى يمكن القول هنا إن خطر التفكك الداخلي والهيمنة الخارجية تجعل الوضعية الثقافية ـ الاجتماعية متأزمة باستمرار، وهذا هو السبب الأعم والأهم لتراجع ـ أو محدودية ـ أثر الخطاب المعرفى حول الهوية لصالح تقدم ورواج الخطابات الدوغمائية والتى تلح على هوية جوهرية واحدة تشحن بمعنى جوهرى ثابت لا يتغير عبر الأزمنة والأمكنة؛ لأنها عادة ما تحدد وتعزز باسم المقدس أو باسم المصالح العليا للجماعة الوطنية أو القومية! . هوية كهذه قد تكون مبررة وفعالة في بعض اللحظات والحالات، لكنها لا يمكن أن تكون كذلك بإطلاق. السبب بسيط وبدهى في الوقت نفسه وهو أن هوية تهمش الإنسان الفرد، وتقمع الجسد، وتكاد تلغى نصف المجتمع ـ المرأة ـ وتعطل طاقاته الخلاقة، لا يمكنها إلا تكريس حالات الجمود والضعف والتخلف؛ وذلك لأن الجماعة الوطنية أو القومية أو الدينية هى حاصل جمع "كل" أفرادها الأقوياء أو الضعفاء.

النص الذى بين أيدينا يتحدث عن "بعض" خبرات جسد الفرد المقموع المحاصر بالكثير من الجرأة والشفافية، كما يطرح قضية الهوية في ضوء فكر نقدى معمق، والأهم من هذا أنه ينطوى على تعبيرات ومقاطع استراتيجية تكشف عن مدى التلازم والتداخل بين هوية الجسد وهوية الشخص، وكأنه محاولة متأخرة جدا لاستعادة حميمية بين وعيه وجسده طالما قمعتها وشوهتها تلك الثقافة الأسرية التقليدية التى نشأ فيها. الكاتب يعى جيدا "أن الكتابة الصريحة عن الذات نادرة في تراثنا (العربى) ولذا يأمل أن يسهم نصه المترجم في "تنمية هذا التقليد"(ص١٢). كذلك يدرك جيدا أن لعبة الكتابة في هذا النوع الأدبى يتطلب منه "أن يكون وفيا لذكرياته وتجاربه وأحاسيسه لا أن يكون لطيفا أو مهذبا"، ودون أن ينطوى الأمر على "أية رغبة في الإساءة إلى مشاعر أحد"(ص٢٣).

في ضوء هذا كله سنحاور نصه مركزين كل التركيز على "لعبة التمثيلات" التى طالما انشغل بها الكاتب في كتابات الآخرين، ويفترض أن ننشغل بها الآن في كتابته الأكثر تمثيلا لذاته الحميمة بكل مكوناتها.

تمثيلات الذات لذاتها:

تنطوى الكتابة عن الذات بمختلف أشكالها الفرعية (السيرة، المذكرات، اليوميات، الاعترافات) على لعبة تمثيل متعددة المستويات متداخلة العناصر لعلها الأكثر تمييزا لها بوصفها نوعا أدبيا. فالكاتب هنا لابد أن يلعب دور "الشخصية المركزية" في الحكاية، لأنها حكايته الحميمة في مراحل سابقة من حياته، ودور الراوى الذى يخبر ويصف ويعلق ويحلل ويفسر، لكن دوره الأهم يظل مرتبطا بموقعه ككاتب يوظف مجمل خبراته الأدبية والمعرفية، كيما يختار ويحدد ما سيكتب وكيف سيكتبه ولمن يتجه به في المقام الأول. لعبة التمثيل المعقدة هذه تنطوى على توترات حادة عادة ما تدور في المسرح الداخلى السرى للذات؛ فلا نعثر في النص إلا على بعض آثارها. إنها ـ إذن ـ معاناة جدية بالنسبة للكاتب الذى يعى أن مخزونات الذاكرة مادة أولية غزيرة مشوشة وفجة؛ ولذا يتعين عليه أن يعيد صياغتها في ضوء اعتبارات جمالية ومعرفية وأخلاقية لا يخلو أى منها من إشكالية ما. أما الكتابات الذاتية التى تسيطر عليها لعبة التذكر

والتدوين المباشر، فلا تذهب بعيدا في تحقيق القيم الفنية والفكرية لهذا النوع الأدبي، وإن احتفظت بقيمتها بوصفها وثائق أو شهادات على بعض الأحداث والحالات والفترات، مثلها مثل أية مادة تسجيلية أخرى.

من المؤكد أن هذه القضايا لا تخفى على ناقد محترف مرهف مثل إ.سعيد، لكننا نشير إليها هنا لسببين يتعلقان بمقاربتنا الراهنة: السبب الأول أن غنى التمثيلات وتداخل عناصرها في هذا النص يضطرنا إلى التركيز على عينات وجزئيات منها تتعلق في مجملها بموضوع هذه المقاربة كما حددناه آنفا. السبب الثاني، والأهم ربما، أن دلالات هذه التمثيلات لا تتطابق كليا مع حقيقة الشخصيات الإنسانية "الخارجية ـ الواقعية"؛ لأنها من نتاج قراءتنا لنص هو ذاته إعادة صياغة لغوية ـ رمزية لتجارب وأحداث وعلاقات لابد أنها كانت ستختلف قليلا أو كثيرا فيما لو أنجزها شخص آخر من أفراد الأسرة ذاتها.

لقد انشغل سعيدبتمثيلات الآخر المختلف و"المختلق"، بمعنى ما، في خطاب الرواية الكولونيالية (ج.كونراد) وفى الخطاب الاستشراقى باعتباره منظومة معرفية وأدبية وإيديولوجية خاصة أنتجها الغرب عن شرق ما، ثم في مجمل الثقافة الغربية الحديثة التى كانت في جزء أساسى منها خطابا إمبرياليا يعبر عن نزعة القوة والسيطرة بقدر ما يبررها ويكرس منطلقاتها وغاياتها. وضمن هذا الانشغال ذاته أنجز الباحث دراسات معمقة عن تمثيلات "المثقف" لذاته، سواء اتجه خطابه إلى إعلاء مرتبة هذه الشخصية إلى مصاف الشخصيات الرسولية النادرة في المجتمع والتاريخ (جوليان بندا) أم إلى وضعه في مرتبة إنسان عادى لا يختلف كثيرا عن غيره، وإن حاول امتلاك وجهة نظره النقدية المنحازة إلى أكثر القيم والعلاقات الإنسانية قربا مما يعتبره حقا وعدلا وجمالا (جرامشى ـ سارتر).

أما في النص الذى بين أيدينا، فالمؤكد أن الكاتب انشغل كل الانشغال بتمثيلاته الخاصة عن ذاته وأسرته ومجتمعه الذى عاش وعمل فيه، وبالتالى فلا شك أنها فرصة ثمينة لأن نحاوره في هذا الفضاء الحميمى، هو الذى عاش في أماكن كثيرة، لكنه لم يشعر قط أنه وجد نفسه في أى منها. سنفيد كثيرا من تحليلاته للعبة التمثيلات ومن منهجه في "القراءة الطباقية"، لكننا سنفيد قدر المكن من مرجعيات معرفية أخرى، ربما لم يكن بعضها يستهويه؛ وذلك لأننا نريد للحوار أن يتسع ويتعمق باستمرار حول قضايا تتجاوز كل نص مفرد وكل ذات فردية، ولعل هذا ما كان يبحث عنه ويحلم به طوال حياته.

تمثيلات الذات ضمن علاقات الأسرة:

الأخبار والتجارب التى يعلنها النص عن الكاتب وأسرته ووسطه الاجتماعى ـ الثقافى تكشف أن مجمل تصوراته لذاته وللعالم من حوله تكونت من عناصر متنافرة وفى سياقات متوترة مأساوية؛ مما جعله يشعر منذ طفولته بأنه في غير مكانه كما يكرره في أكثر من موضع. وإذا ماركزنا أكثر فأكثر على ما يخص الجسد من هذه التصورات فإنه يصبح بإمكاننا القول إن تعبير "في غير مكانه" يمكن أن يترجم أو يحول إلى "في غير جسده" نظرا للدور الحاسم الذى لعبته الثقافة التقليدية في قمع هذه الكينونة الإنسانية الحميمية الحية وتشويه صورتها في الوعى وفى اللاوعى، ولدى معظم أفراد الأسرة، وبخاصة الأم والطفل!.

لنبدأ بالأب الذى عادة ما تحوله الثقافة الأبوية ـ الذكورية ذاتها إلى شخصية مركزية في أية حكاية عائلية. فهو ولد في القدس عام ١٨٩٥م لأب لا يذكر عنه إلا أنه كان يجلده بالسوط، ولأم لا يذكر عنها إلا أنها هى التى اضطرته للعودة من الولايات المتحدة التى سافر إليها أول شبابه وعاش فيها عشر سنوات من عمره كانت سبب نجاحه وشقائه لاحقا. فتجربة الحياة في الغرب

أكسبته اللغة وبعض الأفكار والقيم الجديدة التى جعلته يكره القدس ويهاجر من فلسطين إلى القاهرة ليعمل تاجرا وينجح في عمله أيما نجاح، لكنه ظل يحرص على الحياة فيها بوصفها جزءا من النخب الكولونيالية الأجنبية المسيطرة، ومن دون التخلى عن بعض القيم السلطوية في ثقافته الأصلية. هكذا ترسم الكتابة الراهنة لهذا الأب صورة إجمالية منفرة في المستويين المعنوى والجسدى؛ مما يدل على أن الابن الكاتب لم يكن ليحب أباه أو يحترمه لأسباب تنص الكتابة على بعضها وتصمت عن بعضها الآخر تاركة لقراءة كهذه مهمة البحث عنها.

فهو يمثل خارج المنزل شخصية حديثة قوية ذكية منظمة وعملية، لكنه يظل داخل منزله ومع أسرته شخصية تقليدية متسلطة باردة العواطف تتمركز أفكارها ومشاعرها حول الأشياء المادية وليس حول الذوات الإنسانية التى من حوله، أما جسديا فـ "كان له ظهر ضخم، وصدر برميلى نافر يوحى بالعصيان رغم قصر قامته، على أن أبرز صفاته الجسدية مشيته المتيبسة كقضيب والمنتصبة على نحو يكاد يكون كاريكاتوريا " كما يروى الكاتب (ص٨٥).

منطق التمثيل هذا ينزع بقوة إلى إبراز الصفات السلبية بغرض تقبيح صورة الأب وتبرير عدم التماهى معها، بل عدم الاعتراف بها بسبب نفور الكاتب - الابن من تلك الصفات المعنوية والجسدية السلبية والتى تزداد معانى سلبيتها حينما نقابلها بصورة الأم.

فهذه الأم "كانت" البنت الوسطى بين أربعة أولاد ذكور لأب تقول عنه إنه "رجل طيب" لكن ابنها الكاتب يقول إنه بدا له لاحقا "قسيسا معمدانيا عديم الجاذبية وبطريركا قاسيا وزوجا قامعا" (ص٣٦). عرفت هذه الفتاة سعادة مؤقتة حينما أرسلت إلى مدرسة دينية داخلية في بيروت، حيث عاشت خمس سنوات هى "أسعد فترات حياتها قاطبة" كما يقول الكاتب (٣٧). لكنها سريعا ما اقتلعت من تلك الحياة السعيدة لتزوج، وهى في الثامنة عشرة، من شخص قريب لعائلتها اختارته لها أمها من دون أن يكون لها أى رأى أو قرار كأية بنت في مجتمع أبوى محافظ إلى حد التزمت. هكذا يعلق الكاتب على رضا الأم عن هذا الزواج لاحقا بقوله: "على أنى لم أشك في أنها أصيبت بصدمة كبيرة عند اقترانها من ذلك الأربعينى الصامت والجبار، فقد انتزعت من حياة سعيدة في بيروت وسلمت إلى زوج يكبرها بكثير - وربما لقاء مبلغ معين من المال دفعه إلى أمها زوج ما لبث أن أخذها إلى ديار غريبة" (ص٣٨).

كذلك يذكر الابن - الكاتب مايدل على أن هذه المرأة - الأم لم تكن تعرف أو تعترف بشىء من حقوقها الجسدية الطبيعية حتى بعد الزواج . فما تتذكره عن شهر العسل هو" إصابتها بفقر الدم ودوار البحر ولا تتحدث عن الجنس إلا مرفقا برعدة ونفور، ولم تكن لها بالتالي علاقة مشاركة جنسية ممتعة مع زوجها، وإن بدت هذه العلاقة الجسدية الأحادية شديدة الخصوبة مادامت قد أنجبت ستة أطفال" (٣٧).

إنها - إذن - الصورة النمطية للمرأة العربية التقليدية التي يحاصر جسدها وتقمع رغباتها وتشوه تمثلاتها لذاتها الإنسانية بعد أن تتمثل قيم المجتمع الأبوي وأفكاره وثقافته الذكورية المتحورة حول الرجل، وبخاصة في إطار أسرة مسيحية متدينة تنفر من الجنس وتعتبر الخطيئة الأصلية مسئولية المرأة في المقام الأول.

هناك صفات أخرى لهذه الأم يتذكرها الكاتب عنها بوصفها ذاتا خارجية بقدر ما يعرفها جيدا في ذاته، وقد انتقلت إليه بالوراثة والتربية؛ أي عبر علاقاته الحميمية بها، وبخاصة في مراحل الطفولة. أبرز هذه الصفات: "قلق يشل إرادتها، أرق مزمن معظمه فرضته على نفسها فرضا، وعدم استقرار عميق الجذور، يضارعه مخزون لا ينضب من الحيوية الذهنية والجسدية، واهتمام عميق بالموسيقى واللغة وبجماليات المظهر والأسلوب والشكل"(٣٥).

هذه الصفات المشتركة تبدو ملتبسة؛ إذ تدل على شخصية ضعيفة مرتبكة، لكنها تنطوي على طاقات خلاقة لذات مرهفة مبدعة، لم تتمكن الأم من تحقيقها لا في بيت الأب ولا في بيت الزوج المحكومين بتلك الثقافة التسلطية والعدائية تجاه المرأة بشكل خاص، بينما تمكن الابن، وعبر معاناة شاقة، من تحقيقها وإبرازها، وبالأخص بعد انفصاله عن أسرته لمواصلة دراسته وحياته الخاصة في أمريكا. لهذا السبب فإن الالتباس ذاته يهيمن على منطق تمثيلاته للأم؛ إذ ينزع إلى التعاطف معها حد التماهي أحيانا، لكنه لا يلبث أن يتجه إلى النقد وإبراز السلبيات لتبرير الجفوة والتباعد بينهما، لكن من دون بلوغ حد التقبيح والإدانة والقطيعة كما في حالة الأب الذي كانت هي وابنها" ضحية" له بمعنى ما.

وفي كل الأحوال لابد أن نسجل ملاحظة لافتة يمكن أن نحولها إلي مدخل لقراءة تمثيلات الذات الكاتبة لذاتها في سياق الحكاية العائلية وضدها في الوقت نفسه. فالكاتب لا يذكر شيئا جدياً عن الصورة الجسدية لأمة فيما عدا صفة "جميلة" التي تدل على المعنوي والحسي، وتلك "الحيوية" التي لاتقل عمومية والتباسا إذا لم تعرف وتحدد حينما تطلق على "الذهني" أو "الجسدي" في شخصية إنسانية ما. فهذا الصمت هو بمثابة "الفراغ الدال" وبخاصة في نص يعدنا كاتبه "المثقف البارز" بالوفاء التام لذكرياته وتجاربه وأحاسيسه لحظة الكتابة!.

من المعروف لنا جميعا اليوم أن الطفل في سنواته الأولى لايمكن أن يعي شيئا عن جسده، وإن كانت عمليات تواصله مع البشر والعالم من حوله تتم بلغة هذا الجسد تحديدا: ففي هذه المرحلة "الحسية" تكون أصواته وحركاته وملامح وجهه ونظراته بمثابة الشفرات التي لا مرجعية لها سوى هذا الجسد الغفل الذي يحاول آخرون تفهم حاجاته ومشاعره في حالات الشبع أو الجوع، الارتياح أو التعب، الصحة أو المرض، المرح أو الانقباض.

عن هذه المرحلة التي عادة ما تمتد إلى سن الرابعة، لايذكر الإنسان، غالبا، سوى مايروى له عن ذاته في مراحل تالية، فماذا يكتب سعيدعنها ؟!. في مقطع مطول يرد في صفحتي٥٣ــ٥٤، تتحدد أولى تمثيلات الذات كما ترويها الأم وتتذكرها الذات في كتابتها: "وقد حدثتني أيضا عن إدوارد سابق وروت مآثره ومواهبه وإنجازاته بما هي إرهاصات مبكرة لفترة ماقبل ١٩٤٢، ما لبثت أن خنته، منها علمت أن إدوارد ذاك حفظ عن ظهر قلب٣٨ أغنية وترنيمة لتنويم الأطفال، يغنيها أو يلقيها ببراعة كاملة وهو لم يتجاوز السنة والنصف من العمر وأن إدوارد كان ينطق بجمل كاملة في الإنكليزية والعربية وهو لم يتجاوز خمسة عشر شهرا... وأن مقدرته على قراءة البسيط من النثر كانت نامية جدا وهو بعد في الثانية والنصف أو الثالثة... وأنه أجاد الحساب والموسيقى في الثالثة أو الرابعة بمثل ما يجيدها ابن ثماني سنوات أو تسع. وقالت إن هذا الإدوارد السابق المتقدم على عمره كان وسيما لعوبا، سريع الخاطر، حاذقا، يستمتع باللعب مع أبيه السعيد" (٥٤).

إنها صفات جسدية ومعنوية تقدم صورة لطفل موهوب إلى حد النبوغ المبكر، لكن تعليق الكاتب على ما ترويه أمه سريعا ما يربك هذه الصورة الإجمالية، حتى لكأنها مختلقة عن شخص آخر. يقول: "لم أستذكر أيا من كل ذلك بنفسي، لكن نسج أمي الدائم على هذا المنوال، معززا ببضعة ألبومات من الصور الفوتوغرافية لتلك السنوات. أكدت مزاعمها". ثم تزداد الصورة تشوشا والتباسا من منظور مقام القول الذي ترد فيه تلك التعبيرات، وهو ما يتذكره الكاتب جيدا ويذكره في كتابته ببعض التفصيل. فالأم كانت تتحدث وهي متوترة قلقلة على ابنها الوحيد الذي بدا لها وهو في السابعة من عمره وكأنه قد تحول من طفل ذكي جميل سعيد "وملائكي" إلى طفل آخر "بلا شخصية وكسول وشيطان". اللغة ـ إذن ـ انفعالية تجنح بطبيعتها إلى المبالغة، لكنها لاتخلو من دلالة واقعية خاصة؛ إذ يتم تعزيزها بلغة بصرية أكثر واقعية هي تلك الصور الفوتوغرافية التي قد

لاتكون وفية للمشاعر والأحاسيس، لكنها لاتخون الجسد، ولهذا تستنجد بها الأم في مقام الخوف والأمل هذا.

مايتذكره الكاتب عن تلك المرحلة، وبالأخص فيما بين الرابعة والسابعة، يلقي ضوءا على هذا التحول المستعاد هنا باعتباره حالة " أزمة" غير متوقعة عن القابلة الألمانية اليهودية التي أشرفت على ولادته في القدس عام١٩٣٥م يقول: "كانت تزورنا بانتظام لتراقب نموي، وتكثر من العناقات والقرصات والصفعات الحبية"(ص٤٥). كذلك يتذكر بشكل جيد رفقته ولعبه مع ابني عمته اللذين كانا يستخدمانه" مكبرا للصوت، عديم التفكير، كامل الطاعة، يطلق الشتائم البذيئة على أصدقائهما والأعداء"، لكنه وجد في "ألبير" - أكبرهما - أعمق مقاربة عرفها في حياته "لأخ أكبر وصديق حميم "(ص٤٦). ومع أن الذكريات السعيدة عادة ماترتبط باللعب بوصفه نشاطا جسديا ممتعا في مرحلة كهذه فإن الكاتب يتذكر جيداً تجربة حسية أخرى مهمة تتمثل في "استلذاذه الشديد" بطبيخ امرأة خاله التي كانوا يزورونها في صفد من حين لآخر (ص٤٦).

أما عن المكان الذي يؤطر هذه الذكريات السعيدة - ويتمثل خاصة في مدينة "القدس" - فيتذكر الكاتب تفاصيل غنية عن بيت العائلة الحجري المهيب، وعن حديقته الصغيرة الجميلة التي كان يلعب فيها مع ابني عمه وشقيقاته، وعن تلك الساحة الخالية أمام المنزل حيث كان يخرج إليها راكبا دراجته (ص٤٦).

وحينما نركب مجمل عناصر هذه الذكريات لبلورة دلالاتها الإجمالية نلاحظ على الفور أنها تمثل المرحلة الأكثر سعادة في حياة الطفل إ.سعيد، وأن أيا من هذه الذكريات لا يتصل بالأب أو بالأم إلا بطريقة غير مباشرة: هل هما - إذن - مصدر شقائه وسبب تلك الأزمة الحادة؟ هذا ما يؤكده الكاتب بصيغ شتى وفي مقامات متنوعة، وإن كان يلح على بعض الأسباب ويهمل أو يصمت عن بعضها الآخر. فقبل عام١٩٤٢م كانت زيارات العائلة للقدس وفلسطين تمثل له، وربما لشقيقاته، انعتاقا حقيقيا من حياة القاهرة التي تستعاد معظم أخبارها وحكاياتها بوصفها تجارب كئيبة وشقية نظرا لغربة العائلة فيها ولانطوائها على عالمها الخاص الضيق والصارم.

يقول الكاتب بهذا الصدد: " شكلت زياراتنا إلى القدس، وإلى صفد خصوصاً، فرصة للإفلات من النظام الآخذ الإطباق علي في القاهرة.. وإذا استطالت الفترات، التي نقضيها في القاهرة، اكتسبت فلسطين طابعا ناعسا، بل حليما" (ص٤٦).

في العام ١٩٤٢م، والحرب العالمية الثانية على أشدها، قامت العائلة بزيارة إلى القدس هي التي ستولد الأزمة وتوسع دلالاتها: فالأب القلق علىذاته وتجارته قرر القيام برحلة مفاجئة إلى القدس تشبه "الهرب" من الأعداء الألمان الذين ربما هددوا حياته باعتباره "مواطنا أمريكيا". وحينما وصلوا هناك أصيب بانهيار عصبي مصدره ذلك الخوف، وقد تعزز بالخوف على تجارته في القاهرة، ولهذا ما إن عرف فترة استرخاء قصيرة حتى قرر العودة وحده إلى القاهرة: "جاء إلى البيت لتناول الغداء، وطلب من أمي ببساطة أن توضب الأمتعة وتتهيأ للسفر، وانطلقنا عند الخامسة من بعد الظهر تتهادى بنا السيارة في شوارع القاهرة شبه الخاوية. كان زمنا موحشا ومحيراً، نهجر فيه عالمي الأليف دون سبب، متجهين نحو الغسق الكئيب"(٥٢). كان عمر الكاتب حينها ست سنوات ونصفاً؛ ولذا لم يكن قادراً على استيعاب الموقف، ولم يحاول أحد شرحه له بشكل مناسب، ولهذا انعكست عليه الأحداث المأساوية هذه بشكل حاد، وخاصة أن جذور الأزمة موجودة من قبل وفي علاقات الأسرة بذلك الأب القوي المتسلط تحديداً.

فالانهيار العصبي لابد أنه أثار مخاوف الأم على ذاتها وأبنائها؛ لأن حياة الجميع تتمحور حول هذا الأب، البطريرك أو السيد، وجزء من هذه المخاوف لابد أنه تسلل إلى علاقتها بابنها الذكر الوحيد الذي عادة ما يراد له أن يكون صورة مكررة للأب؛ ولذا يُربى لكي يؤدي الأدوار

والوظائف الرمزية والعملية ذاتها مستقبلا. يقول الكاتب عن تلك العودة المفاجئة: " فما إن عدت إلى القاهرة حتى بدأ مسار تحول في حياتي، بل شجعتني أمي خصوصاً على الاعتقاد أن المرحلة الأوفر سعادة والأقل إشكالاً من حياتنا قد ولت إلى غير رجعة، فانتكست في حالة عمومية من التسيب" (٣٥). ومما يدل على أثر تلك الأزمة التي هزت بنية العائلة الهشة والمتنافرة العناصر أصلاً، أن مشاعر الخوف من "الانتكاس إلى حالة من الفوضى الكاملة والضياع" ظل يلازم الكاتب طوال حياته كما يقول(٥٤).

لكن البعد الإيجابي للأزمة ذاتها هو الوجه الدلالي المقابل لتجربة كهذه، وإن لم تشر إليه الكتابة لاستحواذ المشاعر والأفكار المأساوية على الذات الكاتبة لحظة استعادة هذه التجربة المؤلمة. فانهيار الأب كشف عن هشاشته إنسانا يمكن أن يمرض ويعاني ويموت، وهذا ما كسر صورة ذلك "الرجل القوي الصامت الجبار" التي طالما كرست في وعي الطفل ومخيلته صورته عن ذاته بوصفه كائنا هشا ضعيفا ومهددا باستمرار من قبل ذلك الأب تحديداً.

كان من الطبيعي - إذن - أن يحدث تحول كهذا في شخصية الابن، وأن يعبر عن ذاته بمنطق الإثبات، السلبي للذات المختلفة؛ أي من خلال "الكسل والشيطنة" بوصفهما سلوكا نفسيا - جسديا يعلن التمرد على سلطات الوالدين الصارمة والاستبدادية في الوقت نفسه. ومما سيعزز هذه الدلالات الإيجابية أن الطفل كان ينطوي على طاقات خلاقة كان الوالدان يدركانها جيدا من دون أن يمتلكا الوعي الكافي بسبل التعامل الأمثل معها كيما تبرز وتنمو وتنجز من دون عوائق وبأقل قدر ممكن من التوترات. هكذا كانا يتعاملان مع طاقات ابنهما الموهوب من منظور تسلطي قد يجمع بين العنف المعنوي (باللفظ) والعنف الجسدي (الضرب بالسوط) وبخاصة من طرف الأب، ولا غرابة بالتالي أن تتحول في فترة تالية إلى مشاكل حقيقية تركت آثارها على مجمل حياته. عن هذه التجربة المؤلمة يقول الكاتب: "وعدت... صبيا كثير المشاكل يبتكرون له علاجا مزعجا تلو الآخر: فإذا أنا - من التاسعة إلى عيد ميلادي الخامس عشر - منشغل بممارسة علاجات شفائية بعد انتهاء الدروس وخلال عطل نهايات الأسبوع من عزف على البيانو، إلى القيام بالتمارين الرياضية، فالذهاب إلى مدرسة الأحد، وركوب الخيل والملاكمة" (ص٤٥).

الأمر الأهم في هذه الفترة التي تعلن نهاية الطفولة وبداية المراهقة أن شخصية سعيدالمثقف المفتون بالتحرر من السلطة القمعية والقادر أبدا على اختلاق وسيلة ما للنجاح في مشروع مجابهة تحقق له جزءا من ذاته الحميمية الأصلية، ستبدأ تبرز. وفي سياق البعد الإيجابي لذلك التحول أو لتلك الأزمة. يقول بهذا الصدد: "كنت أسعى للانعتاق من الأقفاص المختلفة التي حبست فيها.. بدأت أستمد لذة من ممارسة (أو قول) كل مامن شأنه مخالفة القواعد وتجاوز الحدود التي يفرضها أهلي. كنت دائماً أتناوص من خلف الأبواب المشقوقة، وأطالع الكتب باحثا عما أخفي عني... وأنقب في الأدراج والخزائن ورفوف الكتب والأظرف البريدية وقصاصات الورق؛ علني أجد شخصيات تتلاءم خلاعتها الآثمة مع شهواتي... وسرعان ماشغفت بفعل الاستكشاف الذي توفره القراءة"(٥٨).

ومماله دلالة خاصة في السياق ذاته أن فعل "القراءة" سيلعب الدور الحاسم في بروز هذه الشخصية الجديدة بعد أن اكتشف الطفل المتمرد شخصية "كاليتا" في كتاب كولنز لمعارف الشباب، وقد شكلت له "النموذج الرمزي" لتلك الذات التي كان يبحث عنها ويحتاج إليها في مرحلة تحول وتوتر كهذه، فهي فتاة هندية فقيرة وضئيلة الجسد لكنها تجترح المعجزات، وتنم ملامح وجهها عن "ارتواء شهواني" فاتن، ولشدة تعلقه بها حلم أنها أخذته إلى مقطورتها الخاصة في السيرك، "وكشفت له المزيد من مفاتنها الجسدية"، وأنها أيضا كلمته عن تحررها من أي التزام (٥٩). هكذا - إذن - تعاضدت لغة السرد ولغة الصور البصرية لبناء هذا النموذج الرمزي

الذي عبر عن الشخصية الداخلية الحميمية لطفل كان يحلم بالانعتاق الروحي والذهني والجسدي من عالم العائلة الضيق كالقفص أو"السجن"، وسمح له بتلبية حاجات جسدية جديدة عليه لم تكن قيم العائلة الكبتية المتزمتة لتسمح له بالتعبير عنها فضلا عن إشباعها. كما قدم النموذج المتخيل ذاته وسيلة مثلى للمزيد من أشكال التحرر والاكتشاف لطفل ذكي فضولي بدأ يعي أن شخصيته المختلفة لن تنمو وتتحقق إلا على الضد من شخصية الأب وشخصية الأم، اللذين كانا يحاولان قولبة ذاته وحياته ضمن تصورات كل منهما. فالقصة الشائقة وشخصية السيرك الفاتنة هذه نمت عنده "عادة التطويل الذهني للحكايات"؛ ليصبح جزءا من عالمها يعيش فيها ومعها كما يرى ويريد، ولعلها هي، لا الكتب المدرسية الكئيبة، التي عززت فيه أهمية التوجه إلى "الثقافة" التي يمكن أن تلبي حاجات الذهن الفضولي، وفي الوقت نفسه تقدم له وسيلة فعالة لمقاومة كل ما تمثله السلطة المستبدة سواء كانت سلطة العائلة أو غيرها. يقول عن هذا الوعي المبكر الذي بدأ يتشكل بفضل تلك القصة تحديدا: "أدركت تدريجيا أني بذلك أستطيع أن أكون مؤلف ملذاتي، ولا سيما تلك التي تنأى بي أبعد مايمكن عن تسلط العائلة والمدرسة الخانقتين" (ص٦٠).

وفي كل الأحوال فإن سيرورة اكتشاف الذات وتنمية شخصيتها الحميمية ستتخذ أبعادا جديدة في مرحلة "المراهقة": حيث سيصل التنازع على الجسد إلى ذورة جديدة هي التي ستفضي تاليا إلى شكل من أشكال القطيعة الذهنية والنفسية العميقة بين الكاتب ووالديه. وقبل أن نتوقف عند هذه القضية نختم الفقرة الراهنة بحديث موجز عن أهم الأسباب العميقة لهذه القطيعة، والتي لم يذكر الكاتب شيئا عنها رغم أن نصه يومئ إليها بطريقة ما.

نعلم جيدا أن إ. سعيد لم يكن قط معجبا بالفرويدية التي لم يستعملها في مقارباته المتنوعة بوصفها جزءًا من أدوات القراءة المعرفية بقدر ماحولها إلى موضوع للنقد؛ إذ اعتبرها جزءا من خطاب ثقافي غربي "متمركز حول الذات العرقية بصور شتى"، رغم هذا نزعم أن تمثيلاته لذاته ولوالديه في مرحلة الطفولة تستجيب للمقولات والأطروحات الفرويدية الأساسية، بل نزعم، أكثر من ذلك، أن الكاتب صاغ بعض التعبيرات والمقاطع في ضوء النظرية الفرويدية التي لابد أنها شكلت جزءا من مكونات وعيه وثقافته.

فالنقد الانفعالي الحاد لشخصية الأب هو شكل من أشكال "القتل الرمزي" لهذا "الرجل" القوي القبيح الذي كان يقمع الطفل ويمتلك تلك المرأة الجميلة المحبوبة التي سيعي لاحقا أنها أمه. وحينما يقول: إن أبرز صفات الأب الجسدية تتمثل في مشيته "المتيبسة كقضيب" والمنتصبة "على نحو يكاد يكون كاريكاتوريا"، فلن يخفى على القارئ أن الكاتب يستعمل تعبيرات مجازية لابد أن تحيل بعض دلالاتها البعيدة والعميقة إلى عضو الذكورة، الذي عادة ما يختزل جسد الرجل وشخصيته ولذا تتمحور حوله علاقة الرجل بالمرأة في مجتمع ذكوري كذلك الذي تنتمي إليه الأسرة.

هذه الدلالات تتعزز أكثر فأكثر في التعبيرات والمقاطع التى تعبر عن العلاقة مع تلك الأم التى لا تستعيد الكتابة تصوراتها في مرحلة الطفولة إلا وهي مشحونة بإيحاءات جنسية لم تستطع الذات الكاتبة الصمت عنها، وإن صعدتها إلى مقام اللغة الرمزية المكثفة. من هذه المقاطع النموذجية قوله عن أمه: "إنها كانت تحمل أعمق الالتباسات التي عرفتها، وأكثرها إشكالاً تجاه العالم وتجاهي أنا شخصياً. فعلي الرغم من الألفة بيننا، كانت تطالبني بالحب والتفاني وتعيدهما إلى أضعافا مضاعفة. على أنها قد تصد مشاعري فجأة، باعثة رعبا ميتافيزيقيا في أوصالي لا أزال أتمثله بانزعاج شديد، بل برهبة قوية"(٣٦).

فالحب الحميمي العميق بين الطرفين طبيعي تماماً، والشروط الثقافية السوية لتبادله هي التي تتكفل بإشباعه عمليا ورمزيا بعد تحييد بعده الشهوي الذي يدرك الابن تاليا أنه "محرم" ويتقبل

حرمانه منه بارتياح؛ فلا يظل مصدر ألم وانزعاج. هذا هو مالم يحدث بشكل "سوي" مع هذه الأم التي عانت الحرمان قبل الزواج وبعده؛ ولذلك فإن "الصد المفاجئ" ـ اللاإرادي بمعنى ما ـ هو بمثابة القمع المزدوج للذات المبكوتة والخائفة من مجرد "ذكر الجنس" ولذات الابن الذي ما إن يعبر عن تعلقه بأمه حتى يتحول إلى "رجل" يتم صده فجأة وبعنف. إننا هنا أمام سلوك غير عقلاني خائف ومخيف لم يستطع الابن لا استيعابه ولا تحمله؛ ولذا ظل الشعور بالخوف والحرمان يطغى عليه حتى وهو يتذكر التجربة بعد أكثر من خمسين سنة، ويعبر عنها من خلال هذه الكتابة التى تستعيد التجربة بحيويتها والتباسها!

لا يوازى ويقابل هذه التعبيرات فى قوة دلالاتها على فشل الأم فى إدارة علاقاتها العاطفية مع ابنها سوى مقطع آخر مطول يتحقق فيه تواصل عاطفى يكاد يرقى إلى حد النشوة، وذلك بفضل وسيط رمزى سمح لكل منهما بالتعبير عن ذاته المكبوتة بحرية كبيرة. فأثناء قراءة مشتركة لمسرحية "هاملت" يتذكر جيدا، وبمتعة حقيقية، أن أمه ما إن تمثل دور جيرترود "حتى يعلو صوتها ويرق ويتدفق منها الكلام على نحو استثنائى. والأهم من ذلك أنها تكتسب نبرة ساحرة مغرية ومهدئة: "عزيزى هاملت"، وكانت تخاطبنى أنا بالتأكيد لا هاملت.. فأشعر إذ ذاك أنها تخاطب ذاتى العميقة الفضلى، الأقل إعاقة؛ ذاتى التى لا تزال نضرة". ويواصل الكاتب بوحه باللغة الانفعالية الشعرية الجميلة ذاتها: "كانت قراءة مسرحية هاملت بما هى تأكيد على مكانتى عندها... واحدا من أروع أوقات طفولتى، كنا صوتين، واحدنا للآخر، روحين متحالفين بسعادة من خلال اللغة... فقد كان كل همى، فى طريقة غير هاملتية على نحو غريب، أن أستطيع الاعتماد عليها لتكون أكثر من أم حنون تهدئ من روعى بعذوبة فاتنة. ولسنوات احتفظت فى ذاكرتى بجرس صوتها الأعلى من المعتاد، وبالاتزان الواثق فى سلوكها، وبحضورها المبلسم.. بوصفها متاعا يتعين عليَّ التشبث به مهما كلف الثمن"(٨١).

فالنص الشكسبيرى يمكن أن يولد تلك اللذة المعنوية والجسدية التى يتحدث عنها رولان بارت، لكن اللذة هنا تتخذ دلالة أعمق دونما شك؛ لأن تلك الأم ما إن تمثل دور المرأة العاشقة حتى تتقمص شخصيتها؛ لتعبر رمزيا عما حرمت منه فى حياتها الواقعية. وهذا التمثيل الذى يتحول إلى تمثل عميق للدور هو ما جعل ابنها، الذى لم يكن يقل عنها حرمانا وولعا بأدوار رمزية متخيلة كهذه، يتذكر المشهد بكامل حيويته العاطفية ويعيد صياغته بلغة شعرية ممتعة حقا كهذه اللغة التى هى لغة جسد فى المقام الأول.

من هذا المنظور ذاته يمكن أن نتفهم بصورة أعمق دلالات الصمت عن الصفات الجسدية لهذه الأم التى لم تكن هى ذاتها تعى الكثير عن جسدها وحقوقها بوصفها ذاتا إنسانية مستقلة. فالصمت قد يأتى بمثابة الغطاء المعتم الكثيف؛ إذ يدل على جسد محبوب مرهوب لا يمكن انتهاكه أو فضحه ولو بعرض ملامحه من خلال الكلمات، ولا وعى الكاتب ـ الطفل هو مرجعية هذه الدلالة. كذلك يمكن قراءة دال الصمت ذاته باعتباره شكلا من أشكال الإهمال والتجاهل لجسد لم تكن له قيمة تذكر خارج إطار وظائفه البيولوجية؛ ولذا فإن تذكره من خلال بعض حركاته الحيوية وبعض جمالياته المظهرية وبعض أصواته التعبيرية هو إمعان فى إهمال حقيقته لصالح مجازاته من قبل الكاتب الواعى جيدا بما يقول ويكتب، الدلالتان مختلفتان ومتكاملتان فى العمق، لكن السياق العام للنص يدفعنا إلى التركيز على الدلالة الثانية نظرا لكون معظم تمثيلات الوالدين تبنى أو تختلق لإبراز علاقات التوتر والتناقض بينها وبين تمثيلات الذات لذاتها. فالثقافة الذكورية ـ الدينية التقليدية وشخصية الأب التسلطية العدوانية وشخصية الأم الضعيفة المستلبة التى تتحالف مع تلك الثقافة القمعية كلما تقدم ابنها فى السن، كل هذه العوامل شوهت صورة

الجسد لدى الجميع وجعلته مصدر شقاء للأم والطفل نظرا لكونهما الطرف الأضعف في علاقات تسلطية كهذه.

في مرحلة المراهقة ستصل علاقات التسلط على جسد الابن ذروتها؛ حيث سيحكم الوالدان رقابتهما الصارمة عليه، لكن لحظة الذروة تنطوي في ذاتها على معنى التحول إلى مسار جديد لهذه العلاقات الدرامية المتوترة في مجملها.

تحويل جسد الذات إلى مشكلة لتبرير المزيد من القمع والتسلط:

التعبيرات والمقاطع التي يتذكرها الكاتب ويعيد بناءها عن جسده في مرحلتي الطفولة المتأخرة والمراهقة كثيرة وغنية الدلالات، وكلها تستعيد خبرات وأحداثًا واضحة تماما في مجال وعي الذات الكاتبة لحظة الكتابة، لابد إذن أن نختزلها من خلال التركيز على تمثيلات الجسد بوصفها فضاء تنازع بين الكاتب ووالديه، وأيضا وسيلة مثلى للتمرد والانعتاق من سلطتهما التي طالما عاينتها الذات باعتبارها سببا لشقائها ومعيقًا لحريتها وحياتها الخاصة المستقلة.

تلعب قضايا الصحة والمرض من جهة وقضايا الجنس من جهة أخرى الدور الأهم في تحديد علاقات الوالدين بالأبناء في مراحل كهذه؛ لأنهما المسئولان الأولان عنهم، ونادرا مايعي أبوان تقليديان أنهما قد يكونان السبب الأهم في العلل والانحرافات التي قد تطرأ في هذين المجالين غير المنفصلين.

يتذكر الكاتب أن علل جسده أصبحت، منذ الثامنة من عمره وإلى سن العشرين تقريبا، موضوع اهتمام مفرط قد يكون مبررا في جزء منه، لكنه لم يكن عقلانيا وحكيما إلا فيما ندر، على الأقل من وجهة نظر الكاتب وكتابته. من منظور الأب كان جسد الابن ـ الطفل يحتاج إصلاحا شاملا، بل "إعادة تكوين" من الأساس، وهذا ماجعل الأم تقتنع برأيه كالمعتاد، وتدور بجسد ابنها بانتظام من طبيب لآخر. يقول الكاتب: " وإذ أستذكر وعيي لجسدي منذ سن الثامنة فصاعدا، أراه منحبسا في نظام صارم من التصحيحات المتكررة، تمت كلها بأمر من أهلي، وأدى معظمها إلى تفاقم نقمتي على ذاتي"(ص٩٢).

العلل الأولى: " قدمان مسحاوان"، "ورعشة غير إرادية عند التبول"، و"معدة معتلة" أصبحت مصدر آلام مزمنة، وكلها تم تضخيمها وتم علاجها من دون جدوى تذكر؛ لأنها كانت عللاً مزيفة في جزء منها وذات منشأ نفسي مصدره الوالدن في جزء آخر.

هكذا نجح موظف بسيط في إقناع الأم بتخليص الطفل من القوسين المعدنيين اللذين حوصرت بهما القدمان، وأقنعها إخصائي أطفال بأن الرعشة "لاشيء"؛ لأنها مشكلة نفسية ستزول تدريجيا. أما آلام المعدة فاتصلت خلال حياة الكاتب لطول ما شدت الأم بطانية صوف حول بطن الطفل، صيفا وشتاء؛ لتوهمها أنها تحميه من الأمراض والبرد ومن "العين"، وهذا ماحذرها منه طبيب في وقت متأخر؛ لأنها "سوف تزيد كثيراً من حساسية البطن، وهو مايفقده المناعة أمام كل أنواع المتاعب"(٩٤).

في سن الثانية عشرة تطور الاهتمام الهوسي بجسد الطفل: الشعر النامي بين الفخذين بدا للوالدين "غير طبيعي"، والنقد القاسي طاول الوجه واللسان والظهر والصدر واليدين والبطن وكأن عملية تشويه الجسد قد تحولت إلى ممارسة يومية شمولية! يقول الكاتب بأسى عن كل ذاك: " لم أدرك حينها أني متعرض لهجوم معين، ولا اختبرت تلك الإصلاحات والقيود بوصفها حملات منظمة ـ وهو ما كانته فعلاً"(٩٤). إنها فعلاً ممارسات تسلطية هدفها قولبة الجسد الفردي الخاص وفق أنماط مثلى يتخيلها الوالدان، وقد تحول اهتمامهما بالابن الوحيد إلى حماية زائدة ظاهريا فيما هي محاولة عنيفة ويائسة لتملكه أو "استلابه" جسديا ومعنويا.

الأب كان يريد جسداً ذكوريا قويا ومنتصبا باستمرار كجسده هو؛ ولذا استمرت ملاحقته لجسد ابنه إلى سن الواحدة والعشرين عندما ألزمه، بعد تخرجه في الجامعة، بلبس "نير" ضاغط على الصدر تحت القميص. يقول الكاتب عن ذلك لاحقاً: " وأكثر ما أحبطني في تلك التجربة هو أني، وقد بلغت الحادية والعشرين، لم أعترض على كون أبي قد خول نفسه أن يحزمني مثل طفل شقي ترمز قامته الملتوية إلى ماهية ذميمة تستحق عقابا عمليا" (ص٩٤).

الابن لم يكن يريد أن يتحول "إلى صورة كاريكاتورية فظة من رجل برميلي الصدر "كأبيه، وعندما تتعارض الإرادتان يتحول الأب "الأقوى" إلى شخص عنيف فظ يلطم ويصفع ويلكم بل قد يضرب ابنه ضربا مبرحا مهينا حتى وهو طالب دراسات عليا في هارفارد! (ص٩٦).
هذا السلوك العدواني يجد جذوره البعيدة في تلك الثقافة الذكورية التي نشأ عليها الأب وجسدها لاحقا بأخلاقياته وأفكاره وبجسده أيضا. يذكر الكاتب أن صوته السوبرانو "الحلو كصوت أمه أزعج الأب لتوهمه أنه دلالة مبكرة على تخنث ابنه، كما يذكر أن تعليقاته القاسية على "رخاوة" الوجه تصب في اتجاه المخاوف ذاتها، وهذا ما يفضي بنا إلى مقاربة قضية الجنس التي كانت ولاتزال واحدة من أعمق الإشكاليات وأخطرها في ثقافتنا ومجتمعاتنا العربية كما نعلم.

يلح الكاتب على أن دور الأم في تكريس مخاوفه الجنسية كان حاسما، وكأنما هي التي تولد المشكلة وراثيا وثقافيا، والأب هو الذي يعاقب الابن عليها، خاصة كلما نما الطفل واتضح أنه يشبه أمه وأخواله أكثر مما يشبهه، وفي صفاته المعنوية كما في صفاته الجسدية. يقول الكاتب بهذا الصدد: " من أمي أحسست بجسدي جسداً مثقلا وإشكاليا إلى حد لايصدق: أولا بسبب معرفتها الحميمية به. وثانيا لأنها حرمت نفسها الحديث علنا عنه، فلم تقارب الموضوع إلا تلميحا أو هي تستنطق أبي وأخوالي فتتكلم عنه ـ أي جسدي ـ عبرهم"(ص٩١).

فنظرا لما تعانيه هي ذاتها من أشكال الحرمان والتخوف من الجنس، ونظرا كذلك لمسئوليتها المباشرة عن علاقات "الداخل المنزلي"؛ مملكتها وسجنها الخاص، فقد كانت تغذو بانتظام ابنها وبناتها بقيم تلك الثقافة الذكورية التي تحتقر كل ماهو أنثوي بقدر ماترغبه وتخافه.

هكذا بدأت عمليات الفصل بين الجسدين: "لااستحمام معا، ولا معاركة أو معانقة، السكني في غرف منفصلة، الخضوع لأنظمة متباينة؛ لأن هؤلاء الأطفال الأشقاء تحولوا في سن مبكرة (في حوالي السابعة والثامنة) إلى "رجل" و"نساء"؛ أي إلى عالمين لاينبغي الخلط بينهما وإلا اضطربت المعايير واختلت التصورات في مجملها!. على أن نظام العزل الجنسي "كان الأشد من حيث الوقع الجسماني والانضباط" على الطفل الذكر؛لأنه وحيد ولأنه هو الذي يهدد الأنثى أيا كانت(ص٨٨). يتذكر الكاتب أيضا أنه وشقيقاته لم يتعانقوا مرة واحدة كما هي عادة الأشقاء والشقيقات؛ ولذا يقول: "كنت أشعر بانكماش متبادل: مني تجاههن، ومنهن تجاهي، ولاتزال تلك الهوة الجسدانية قائمة بيننا إلى الآن، ولعلها اتسعت عبر السنين بسبب أمي"(٨٨- ٨٩).

كان منطقيا تماما في حالة كهذه أن تنشأ علاقات جفاء وشك متبادل بين الكاتب وشقيقاته بدأت في سن مبكرة؛ لأن الطرفين كانا في أمس الحاجة إلى العلاقات الحميمية السوية التي لايحرم منها الطفل حتى يعمل على تحقيقها بصيغ أخرى أقل حميمية وسوية. هكذا نمت لديهم نزعات عدوانية تتمثل من جهته في "اللكمة وشد الشعر والقرصة الشريرة"، ومن جهتهن في الشكوى من تصرفاته لدى الأم أو لدى الوالدين ليعاقب مرتين: الأولى من طرف السلطة المنزلية هذه، والثانية من طرفهن؛ إذ يتشفين منه ويعيرنه بوصفه انتقاما رمزيا يطاله وهو في حالة انكسار وضعف كما يشير إليه الكاتب(ص٨٩).

ونظرا لتركز الاهتمام الهوسي حول "الجنس" الذي يعاين هنا بوصفه مشكلة خطيرة، ومن طرف الأم بشكل خاص، فإن هؤلاء الأطفال الذين يوجدون في فضاء واحد لم يكونوا ليعجزوا عن

تطوير آليات تواصل خاصة بهم تسمح لهم بكسر قوانين الفصل المؤذية لهم بقدر ماتسمح لهم بالاكتشاف المتع لما كان ممنوعاً عليهم ومقموعا في كل منهم.

هكذا كانت عملية التواصل لاكتشاف الجنس الآخر تأخذ شكل التحدي لممارسة التعري الجزئي الذي يسمح برؤية "السراويل الداخلية" التي تغطي الأعضاء الجنسية بقدر ماتدل عليها وتحدد موضعها من الجسد (ص٩٠).

الجميع إذن كان يعاني وطأة مايسميه الكاتب "تضخم الإحساس بالجسد، لكن معاناته هو كانت الأشد؛ لأنه الولد الوحيد في الأسرة، ولأن الوالدين كانا يراقبان جسده بشكل أكثر تركيزا فيما هو يتحول من جسد الطفولة إلى جسد الرجولة. ذات يوم ترك باب الحمام مفتوحا عن قصد - "زلة دالة" كما يسميها - فإذا بالأم تقتحم المكان تحدق جيدا في الجسد العاري، وما إن يطالبها بالكف عن "التحري من حيث توقفت المرة الأخيرة" حتى تنفجر ضاحكة وتغادر (ص٩١ - ٩٢).

فالخطأ المقصود في هذا المشهد كان هدفه تحقيق متعة مشتركة مصدرها وفضاء تحققها هو الجسد المراقب المقموع ذاته؛ نعني جسد" الابن - الطفل"؛ إذ يتحول للحظة خاطفة إلى جسد "رجل" يراد الاطمئنان على رجولته بقدر مايراد الاستمتاع به رمزيا، وفيما يتجاوز سلطة "المحرم" التي كان الطرفان ضحية دائمة لها. بصيغة أخرى نقول إن هذا المشهد يتضمن متعة للابن؛ إذ يعرض جسد الرجل فيه لكي يثبت رجولته المشكوك فيها، وللأم التي ترى الجسد العاري ذاته من دون أي خوف من ارتكاب الخطيئة. وهذه المتعة المزدوجة هي ماجعلتها" تنفجر ضاحكة" هي التي لم تكن لتضحك بمثل هذا المرح إلا نادراً؛ إذ ليس في النص كله، حسبما نذكر، مشهد آخر تضحك فيه الأم بهذه الطريقة التي يعبر فيها الجسد عن مشاعره بحرية عالية.

هذه المشاهد اللعبية المتعة قليلة جدا؛ ولذا تستعيدها الكتابة باعتبارها ذكريات عابرة تسبقها وتلحق بها ذكريات وتجارب مأساوية تمثل الكاتب وهو في قمة الشقاء المعنوي والجسدي، وبخاصه إذا كان في مرحلة الانتقال من الطفولة إلى المراهقة. من أبرز هذه التجارب وأخطرها مايتذكره عن حدث بلغت فيه عمليات التسلط والعنف على نفسه وذهنه وجسده ذروتها، ومن دون سبب عدا تلك الاستيهامات العصابية التى قد يسقطها الوالدان على الأبناء بدواعى الحرص على "التربية المستقيمة الفاضلة"! فذات يوم اقتحم أبوه وأمه غرفته الخاصة فجأة وأخذا فى تعنيفه على ممارسة العادة السرية، ودليلهما عدم وجود أثر للاحتلام على ملابس نومه التى كان يلوح بها الأب فى يده. لم يفهم الابن شيئا من هذا المشهد العنيف المخيف؛ لأنه لم يكن قد احتلم بعد، وهما لم يشرحا له شيئا عن الاحتلام حينما كان يسألهما عن الموضوع كلما ألحا عليه، وهذا ما جعله يشعر أنه تحول إلى ضحية بريئة تتهم وتدان وتعاقب من قبل شخصين يفترض أنهما من يحميه ويوفر له الطمأنينة! فالجهل من جهة والتسلط من جهة أخرى جعلاهما يتوهمان ويصدقان أن الابن يعبث بجسده مرتكبا خطيئة خطيرة "تؤذيهما" بقدر ما قد تؤذيه؛ إذ "تصيبه بالصلع أو الجنون أو بكليهما معا"(ص١٠١). أما هو فيقول عن التجربة: "امتلكنى للفور حال من الرعب والذنب والعيب والهشاشة، إلى درجة أني لن أنسى ذلك المشهد ما حييت، وأهم ما فى تلك المشاعر كيفية تركزها على أبى الذى سامتنى إدانته الباردة، وأنا فى سريرى، الإفحام والهزيمة"(ص١٠٣). المشهد يستعاد على امتداد خمس صفحات، ويتذكره الكاتب بكل تفاصيله الجزئية وأطره الزمانية والمكانية، ويراكم التسميات والصفات التى تعبر عن مشاعر الخوف والألم..

وكل هذا مما يدل على أننا أمام تجربة مفصلية فى علاقاته مع جسده ومع أبويه لعلها هى التى ولدت الشرخ الأعمق فيها بحيث لم يعد الابن، حتى بعد أن أصبح شخصا مستقلا بذاته وحياته، قادرا على - أو راغبا فى - التواصل الحميمى معهما، وإذا ما ربطنا هذا المشهد بما قبله وبعده أدركنا جيدا الآثار المدمرة لتلك الثقافة الأبوية - الذكورية التى ما إن يتمثلها الإنسان حتى تشوه

مجمل علاقاته بذاته وبأقرب الناس إليه وبالعالم من حوله؛ لأنها تجمع بين خليط متنافر من الأفكار والقيم والتصورات والممارسات التى تبرر وتجسد مختلف أشكال التسلط على الإنسان وهو فى أكثر مراحل نموه حساسية وخطورة. التسلط بالنسبة للكاتب اتخذ شكل الحرمان من اللعب الحر فى مرحلة الطفولة المبكرة، وتحول تاليا إلى عملية معقدة تحول فيها جسده إلى موضوع مراقبة صحية وجنسية مستمرة، ولعل أخطر ما تعرض له هو الإهانات المعنوية والحسية التى جعلته يكره جسده ويتخوف منه وعليه طوال حياته. لكن هذا الجسد الإشكالى كان هو ذاته الوسيلة الوحيدة لممارسة التمرد على سلطة الوالدين وسلطة المدرسة، ونجاح هذه الممارسة هو الذى سينقذ الذات؛ إذ تحولت جروحها إلى مصدر لا ينضب لطاقة خلاقة لم يستطع أحد قمعها؛ لأنها كانت قوية ولأنها ظلت كامنة داخل أعماق الجسد تبرز فى أكثر اللحظات توترا وتهديدا لكينونة الذات.

التضحية بالجسد لإنقاذ الطاقات الذهنية الخلاقة:

عانى إ. سعيد وطأة الإحساس القلق المؤلم بأنه يعيش فى غير مكانه؛ لأنه لم يكن ليشعر قط بأنه يعيش داخل جسده الحميمى أو داخل المنزل العائلى الحميمى كما يفترض. هذا الإحساس التراجيدى حقا بدأ منذ مراحل الطفولة المبكرة حينما كان ينتزع من فضاءات اللعب المنطلق والعلاقات السعيدة فى فلسطين ـ القدس، صفد ـ ليعود إلى فضاءات العزلة والرقابة فى القاهرة التى تحولت عنده إلى "منفى شقى" منذ تلك المرحلة تحديدا، وبسبب جهل الأم وتسلط الأب فى المقام الأول. فى مراحل الطفولة المتأخرة والمراهقة تعززت فيه هذه المشاعر؛ لأنها تحولت إلى ممارسات يومية يتعرض لها طفل موهوب مرهف المشاعر تنمى طاقاته الذهنية الخلاقة من جهة وتقمع ذاته وهويته وشخصيته الحميمية الخاصة من جهة أخرى، وفى المنزل العائلى كما فى المدرسة الحديثة "الكولونيالية": عمليات تنمية الطاقات تتمركز حول الذهنية الموهوبة التى يراد لها أن تقرأ وتتدرب على الموسيقى ومشاهد العروض الدرامية، وعمليات القمع تتمركز حول الجسد المعتل المشكل الذى يراد تقويمه وإصلاحه بقدر ما يراد قولبته والتحكم فى رغباته الجنسية. حينما كانت الذات تحاول التعبير عن ذاتها المختلفة المستقلة لا تجد أمامها وسيلة أنجع من السلوكيات الشاذة لتثبت بها شخصيتها وفق منطق التحقيق السلبى، وهذا تحديدا ما كان يفاقم عمليات المراقبة والقمع من قبل والدين كلاهما مستلب الشخصية مفتت الهوية؛ ولذا كانا هما أيضا غالبا ما يثبتان وجودهما ومشروعية أدوارهما تجاه الأبناء من خلال الوسائل والممارسات السلبية ذاتها.

لقد كانا متعلمين وثريين ولهما تعلق واضح بالثقافة الراقية الحديثة، كالأدب والموسيقى والرياضة، لكن مشكلتهما العميقة المشتركة أنهما احتفظا بأسوأ ما فى ثقافتهما التقليدية من قيم التزمت والتسلط، التى تبلغ حد العنف المباشر الفظ عند الأب بشكل خاص كما رأينا. لاحقا، وبعد فوات الأوان بمعنى ما، سيعى الكاتب الابن مختلف أبعاد المشاكل التى كان والداه يعانيان منها، كل بطريقته وبحسب موقعه فى علاقات الحياة المنزلية والاجتماعية، لكنه لا يحاول تبريرها أو إدانتها فى نصه الحميمى الخاص بقدر ما يحاول تمثيلها من منظوره الخاص. هنا تحديدا لابد أن نعود إلى الدور الاستثنائى الذى لعبته مهاراته الذهنية العالية فى بلورة شخصيته وتنمية قدراتها الخلاقة منذ مراحل الطفولة، إلى أن أصبح شخصية ثقافية لامعة على مستوى عالمى فى العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين. فما تذكره أمه عن قدرته العجيبة على تمثل الأغانى وتمثيلها، والتعبير عن ذاته بالعربية والإنجليزية والقراءة الجيدة لبسيط النثر وهو دون الثانية أو الثالثة هو إرهاص مبكر بالنبوغ فى هذا المجال ـ فى مراحل تالية من عمره يبدو أن "صمت الأب"، ومحدودية وعى الأم، وعنصرية العلاقات السائدة فى "المدرسة الكولونيالية" حدت من إمكانات تجلى هذه الموهبة الأصيلة وتطورها، التى ربما كانت الأكثر تميزا فيه وتمييزا له. نعم

لقد تحول وتحقق جزء منها من خلال القراءات والحوار الذهنى مع عالمها المتخيل، لكن هذا لم يكن كافيا لتحرير ذاته وطاقاته من "القمع اللغوى" الذى كان يعانيه داخل المنزل وخارجه. فهذا القمع لتلك الذات العميقة التى كانت فى أمس الحاجة إلى من يكتشفها ويتيح لها فرصا واسعة ومتجددة للتجلى هو السبب الأهم، فى زعمنا، وراء تلك الانحرافات التى ضخمها الوالدان وعالجاها بالمزيد من أشكال القمع كما رأينا.

هناك عضوان جسديان أجلنا الحديث عنهما إلى الآن لعلاقتهما المباشرة بهذا الموضوع وهما: "اليدان واللسان".

اليد أداة الكتابة والعزف على بعض الآلات الموسيقية، وكلاهما مما برع فيه سعيدلاحقا. تحولت يداه إلى مشكلة ضمن أعضاء الجسد الأخرى منذ الثالثة عشرة، وبخاصة من جهة الأم كما يقول: كانت يداى كبيرتين بنوع خاص، ومعرقتين بطريقة استثنائية ورشيقتين، فإذا بهما فى عين أمى تارة موضع إعجاب حد العبادة (الأنامل المطاولة النحيلة، أشكالها المتناسقة، رشاقتها الرائعة) وطورا موضوع إدانة شبه هستيرية (يداك هاتان أدوات قاتلة، سوف تؤديان بك على التهلكة، حذار) (٩٩).

هذه المواقف المتناقضة الملتبسة يمكن تفهمها من زاويتين مختلفتين ومتكاملتين فى الآن ذاته: فحينما تكون الأم فى مقام ارتياح وعلاقات مودة حميمية مع ابنها ترى يديه كما هما عليه، وقد تبالغ فى تجميلهما لما ترى فيهما من رشاقة وتناسق من جهة، ولعلاقة الشبه بين الابن وبينها وبين أسرتها من جهة أخرى. فى المقام المقابل والمعاكس تتحول اليدان ذاتهما إلى مطرقتين وكلابتين وهراوتين وأسلاك فولاذية؛ وذلك لأن الخوف يستحوذ على الأم من "صورة الأب" فى ابنها "الرجل"، وتتعمق المشاعر ذاتها بالقلق العميق على مصير الابن فيما لو استعمل يديه أداة للعنف والانتقام داخل العائلة أو خارجها لأن المصير هو"الهلاك" إثر جريمة ما!

أما بصدد اللسان، أداة التعبير المثلى عن الذات فى كل المقامات والأحوال، فقد "تمازج المعنوى مع الجسدى أكثر ما تمازجا عندما كان الأمر يتعلق بلسانى الذى حظى بسلسلة كثيفة من الإشعارات والتشبيهات معظمها سلبى، تتكرر، فى حالى بوتيرة متسارعة"، كما يكتب الكاتب بيده عن لسانه (ص٩٩). لماذا؟ لأن عمليات الكبت والقمع أفضت به إلى سورات غضب دورية للتعويض عن "ذلك الكبت فى الاتجاه المعاكس"، ولأن نزعة التمرد على كل سلطة كبتية قامعة أفضت به إلى الاستهتار "بكل اللياقات فى مخاطبة الأهل والأقارب والشيوخ والأساتذة والأشقاء والشقيقات على حد سواء" كما يقول (ص٩٩). هكذا - إذن - كان لابد أن يسمع الكاتب لمرات قليلة استعارة "اللسان العذب" التى يستحقها المرء عندما يقول كلامًا بليغًا وجميلاً، وأن يسمع كثيرا استعارات مثل: "لسان مقذع"، "لسان سليط"، "لسان طويل" التي يوصف بها الإنسان عندما يقول كلاما غير مهذب أخلاقيا، وإن كان بليغا وجميلا لغويا. هذه الاستعارات السلبية موجودة من حيث المبدأ في كل اللغات، إلا أنها تكتسب أهمية خاصة في هذا السياق نظرا لانتماء الكاتب إلى أسرة محافظة إلى حد التزمت وصارمة إلى حد التسلط كانت تضخم الخطأ البسيط، بل كثيرا ماكانت تختلق لذاتها ولابنها الموهوب المرهف خطايا لا أصل لها غير كون الجسد كله خطيئة أصلية لابد من مراقبتها وتقويمها وقمعها باستمرار. فهما لم يكونا يدركان جيدا أن هذا الابن يمتلك طاقات خلاقة تتجلى في كلام اللسان كما في كتابة اليد أو عزفها على البيانو. أما هو فيبدو جليا أنه اعتمد كل الاعتماد على هذه الطاقات ليحقق ذاته المتفردة التي نعرفها اليوم عنه. عملية تحقيق الذات هذه لم يكن من المتوقع لها أن تنجح لو لم يستقل الكاتب تدريجيا عن سلطة الوالدين إثر سفره إلى أمريكا لاستكمال دراساته العليا وتنمية مواهبه ومهاراته على الضد من كل الأفكار والقيم التى حاولا فرضها عليه في مراحل سابقة.

خاتمة:

بدأ الكاتب كتابته بالحديث عن الخطأ الفادح الذي لحق بتركيب اسمه وهويته الفردية منذ البداية بسبب والديه اللذين اختلقا لنفسيهما ولأبنائهما حكاية متنافرة العناصر متناقضة المرجعيات. أول ما أدركه وعاناه هو اسمه الذى ركب من اسم ملك إنجليزى شهير ومن اسم عائلى عربى تقليدى لم يكن من السهل عليه تفهم العلاقة بينهما، وبخاصة حينما كانت الجماعات الكولونيالية فى المدارس الأجنبية تذكره بغرابة اسمه وهويته وتعمق فيه الإحساس بانشطار الهوية بوعى وقصد أو من دونهما.

في فترة تالية دفعته العائلة ذاتها إلى تبني اللغة الأجنبية بوصفها لغة ثقافة وهوية جديدتين من دون أن تتخلص هي ذاتها من منظومات القيم والتصورات العتيقة في ثقافتها الأصلية، وهكذا تحول الانشطار بين لغتين وثقافتين وعالمين إلى حالة يومية يعانيها في المنزل كما في المدرسة الأجنبية.

خلال مراحل الطفولة المتأخرة فالمراهقة تفاقمت الأخطاء والشروخ؛ لأن جسد الكاتب كان قد تحول آنذاك إلى موضوع تنازع عنيف بين والدين وجداه مختلاً معتلا شاذا لابد من علاجه وتقويمه وإصلاحه وإن بالعنف، وبين صاحبه الذي يحاول التمرد والمقاومة لتملك جسده الخاص والتصرف به كما يريد ويريحه في هذه المرحلة التي وصلت فيها علاقات التوتر والعنف ذروتها. لا شك أن المشكلات الأولى تحولت إلى إشكاليات عميقة لم يستطع الكاتب الخلاص من آثارها؛ حيث ظل يشعر بأنه منفي عن اسمه وجسده ولغته وثقافته وهويته وليس عن المكان فحسب. طبعا لاشك أن النفي عن أماكن الطفولة الأولى ثم عن الوطن كله تاليا أذكى لديه ولدى أمثاله من الفلسطينيين هذا الشعور المؤلم، وبخاصة إذ أدرك تاليا أن نزعة التوسع والسيطرة في المجتمعات والثقافات الغربية كانت السبب الأعم والأقوى وراء حكاية النفي المأساوية هذه. لكن هذا الوعي المتأخر نسبيا، بعد ٦٧ كما يقول: لم يمنعه من تقصي أسباب نفيه وشقائه في إطار حكايته العائلية التي اختبر فيها مختلف أشكال المعاناة النفسية والذهنية والجسدية كما رأينا. هكذا ما إن انكب على إعادة تركيب حكايته وحياته في هذا النص الذاتي الحميمي حتى استثمر مجمل تجاربه ومعارفه وطاقاته للكشف عن أبعاد تلك المعاناة بأقصى قدر ممكن من الصدق مع الذات ومع القارئ المفترض لنص أنجزه شخص تحول إلى شخصية ثقافية عالمية بمعنى ما. هذا الصدق مع الذات والوفاء لأميز مايميزها باعتبارها ذاتا فردية خاصة وذاتا ثقافية عامة تجليان في هذه الرؤية النقدية الجذرية التي تخترق النص في مجمله، ولا يوازي صرامتها وعمقها سوى فتنة هذا الأسلوب الساحر الذي عادة مايعمق الوعي بمفارقات الحياة والكتابة بقدر ما يؤنسنهما.

الهوامش:

(١) خارج المكان: إدوارد سعيد، تـ: فواز طرابلسى، دار الآداب، بيروت، عام ٢٠٠٠، ص٣٧٥.
وأود الإشارة إلى أن جميع الاقتباسات الواردة في الدراسة مستمدة من تلك الطبعة.

فى أعدادنا القادمة:

١- وعى الذكورة والمرأة — حسين المناصرة

٢- بناء المرأة المغوية — لطيف زيتونى

٣- سيميوطيقا التاريخ في ثلاثية غرناطة — عزت جاد

٤- فى مواجهة الفانى والمتلاشى: النقش على جدار المستحيل
قراءة نقدية فى رواية "نوة الكرم" لنجوى شعبان — ثناء أنس الوجود

٥- أرض السواد .. أرض الناس — حاتم عبد العظيم

٦ - قناع السرد في أرض السواد — مدحت الجيار

٧- الرواية وإشكالية العلاقة بين الكتابة والقراءة — عبد العالى بوطيب

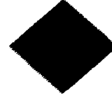
٨- من قضايا الأدب المقارن الراهنة الترجمة ... وعالمية الأدب — حفناوى يعلى

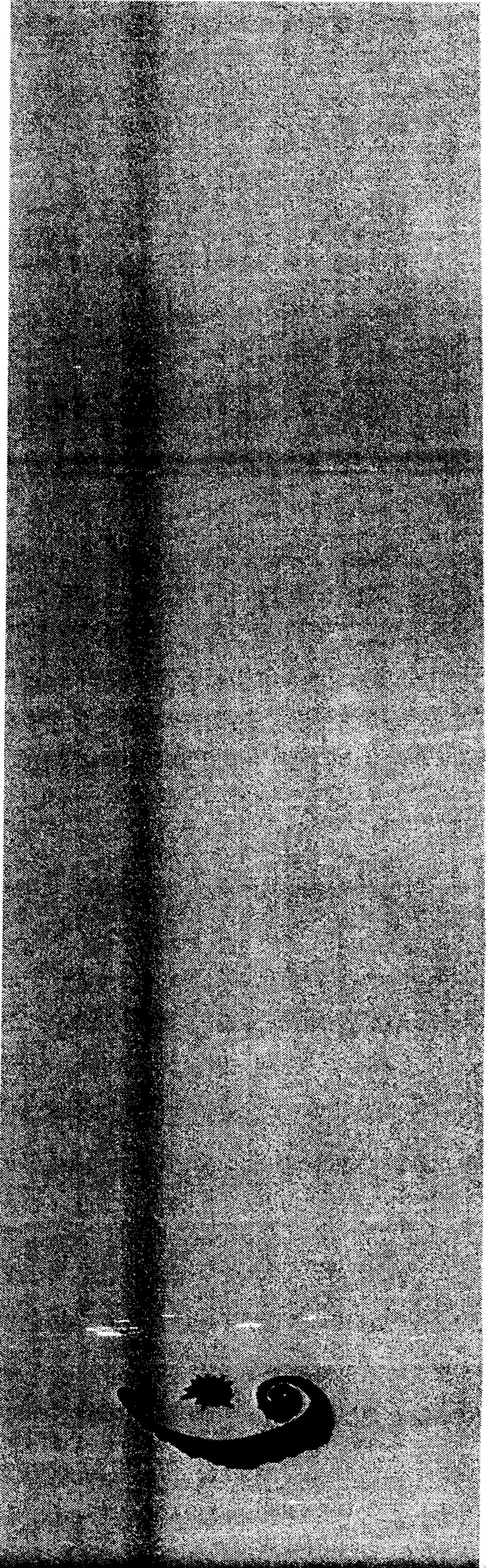
٩- ظاهرة السلب وحقيقة الرمزية عند ابن جنى — عبد القادر سلامى

١٠- الترجمة وأزمة الانشطار النصى — بهاء بن نوار

١١- النقد الروائى العربى الجديد:
تحليل "صيغ" الرؤية والتلفظ في الخطاب السردى نموذجا — محمد الناصر العجيمى

النقد التطبيقي





استراتيجيات الشعرية، في قصيدة أمل دنقل

محمد فكرى الجزار

دراسة في السينما الصعبة،
عن الإمتاع الجمالى فى تسجيلية مدكور ثابت
جدل الأسئلة والأجوبة
أسلوبا للسرد بالسينما الخالصة

شريف فتحى



استراتيجيات الشعرية: في قصيدة أمل دنقل

محمد فكرى الجزار

الشعرية Poetics سمة نص ونتاجه، أما كونها سمة النص فلكونها تقيم مسافة اختلاف ومغايرة بين لغة النص واللغة عموما فى مجمل أداءاتها، مسافة تسمح باستثمار إمكانات العلوم والمعارف اللغوية وتحويلها إلى أدوات قراءة. وأما كونها نتاج النص فلأنها — إجرائيا — مصطلح يحيل إلى حركة بعض عناصر النص اللغوى باتجاه عناصر النص الأخرى كافة، لتعطل فاعلية النظام اللغوى فيها عن إنتاج الدلالة وتحفز إمكان وجود نظام آخر (ثانوي) خاص بعملية الإنتاج هذه، وبحسب أهداف القراءة تكون نوعية تحقق ذلك الإمكان، وتكون — كذلك — طبيعة المنهج المؤسَّس من قبل تلك القراءة أو المؤسِّس لها.

الشعرية — إذن — سمة نصية على المستوى التنظيرى وهى استراتيجيات على المستوى الإجرائى، الأولى تبلغ من التعميم حد التسوية فى أفقها المقولاتى والمفاهيمى بين الأنواع الأدبية وليس بين نصوص نوع بعينه، والأخرى تبلغ من التخصيص حد الاختلاف من نص إلى آخر داخل النوع الأدبى الواحد. فلكل نص أدبى (شعرى على وجه الخصوص) استراتيجياته الخاصة التى تجعل من شعريته نتاجا غير قابل للتكرار، اللهم إلا إذا وضعنا للتكرار مفهوما ينفى عنه مفهوم النسخ Copy ويجعله محيلا إلى عدد من الخصائص العامة، داخل نصوص معينة، يجمع بينها معيار ضابط لاختلافاتها ومؤول للخصائص الأخرى بها. من عناصر هذا المعيار:—

رؤية العالم المكتملة.

الرؤية الفنية الموحدة.

الموضوعات المنسجمة.

..وقصيدة أمل دنقل تنطلق من رؤية واضحة ومكتملة للعالم مؤسسة على نزعة إنسانية "فوق — فلسفية" تسندها رؤية فنية واحدة، ويقود تحققها موضوع واحد، وإن تعددت تجلياته وتنوعت، هو القصيدة الوطنية.

أولا: النزعة الإنسانية فى قصيدة " أمل دنقل ":—

للنزعة الإنسانية عند أمل دنقل ثوابتها الفكرية التى تبدأ من التطابق بين الأنا (المعنية بموقفها الفكري) وبين الإنسان فى مطلق كينونته، أى غير المشروطة لا تاريخيا ولا اجتماعيا..

١— الثابت الأول فى نزعة أمل الإنسانية هو المنظور الكلى للإنسان.

– " قلت : فليكن الحب فى الأرض..[١]
قلت : فليذب النهر فى البحر، والبحر فى السحب ،
والسحب فى الجدب، والجدب فى الخصب، ينبت
خبزا ليسند قلب الجياع، وعشبا لماشية
الأرض، ظلا لمن يتغرب فى صحراء الشجن"[٢]

.. ربما كان الشعرى (الترجيح ليس للشك بل لفتح الاحتمالات) هو هذه اللغة التى يناط بدلالتها، وليس بتركيبها ،خلق سياق بديل من تتابع دوالها خطيا. فثمة فى النموذج السابق قولان، أحدهما يحتوى موضوعين (الموضوع Theme مبدأ تنظيمى محسوس، أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد)[٣]: "الحب" و"الأرض" والقول الآخر تتعدد فيه الموضوعات: النهر — البحر — السحب — الجدب — الخصب — الخبز — الجياع — عشب — الماشية — ظل — صحراء.. وأخيرا: الشجن) وطبيعة التركيب تخلق دائرة/دورة يبدؤها (النهر) وينهيها (الخصب) مارة بـ(البحر والسحب والجدب) أما المتبقيات فإنها تلى الدورة نتيجةً لها، بينما يسبق الدورة القول الأول باعتباره مقدمةً، ويقع الجميع: المقدمة والسبب/الدورة والنتيجة فى فضاء من الفقد الذى تحمله صيغة فعل الأمر وتؤكده مفردات (الجياع — الصحراء — الشجن).. إن النزعة الإنسانية (التى نصفها بـ "فوق الفلسفية") تتجلى فى موقف الأنا التى تمنح صوتها الشعرى كله بديلا من فضاء الفقد هذا، والبديل ليس خاصا بالأنا أو زمكانيتها بل هو كلى وتتجلى كليته فى تعدد طرائق تعريف المفردات لتعميم محمولاتها الدلالية: (لام العهد — الإضافة — الوصف بالجملة) هذا التعريف الذى يضمّن دلالة "كلّ" فى نسيج الفاعلية الدلالية للمفردات كافة.

٢–وللجسد الإنسانى – وهو مفهوم كلى أيضا – قدسيته المطلقة، لتلك الرحلة التى تبدأ من المطلق (خلقا) وتنتهى إلى المطلق (موتا وبعثا)، وهو الثابت الثانى من ثوابت النزعة الإنسانية عند "أمل دنقل"..

– "خصومة قلبى مع الله
هذا الكمال الذى خلق الله هيأته ،
فكسا العظم باللحم
ها هو جسما — يعود له — دون رأس ،
فهل تتقبل بوابة الغيب ما شابه العيب ،
أم أن وجه العدالة..
أن يرجع الشلو للأصل ،
أن يرجع البعد للقبل ،
أن ينهض الجسد المتمزق مكتمل الظل
حتى يعود إلى الله.. مكتملا فى بهاه ؟"[٤]

ثمة التفات موضوعاتى Thematic نتجت عنه أسلوبية خاصة هى المسئولة عن ظلال المقدس التى تكتنف مفهوم الجسد ومرجعيته من جميع أبعادهما.. لقد التفتت الأنا / "اليمامة" عن موضوع رثائها/"كليب" وعن التعاطى المباشر مع مقتله الذى كان يفترض واحدا من أسلوبين: إما الخطاب أو السرد، لتفتتح مونولوجا داخليا خافت النبرة والإيقاع ينضد إيقاع خفوته الصوت اللغوى المستل من لفظ الجلالة(الهاء): — اللـ(ـهِ).. (هَـ)ـذا.. (هَـ)ـيأتـ(ـهُ).. (هَـ)ـا (هُـ)ـو.. لـ(ـهُ).. فـ(هَـ)ـل.. وجـ(ـهَ).. ينـ(ـهَـ)ـض.. بـ(ـهَـ)ـا(هْ).. إن الرثاء موضوع عن غائب (غيابا دائما) وللغائب ضمير الهاء، والهاء بعض لفظ الجلالة وهى ذات مفهوم إحاطى فى المعاجم الصوفية (اعتبارات الذات بحسب الغيبة، وبحسب الحضور والوجود أيضا)[٥]، وهى نصف صوتى الألم (آه) وجزء من صيغه المتعددة.. وهى فى العربية لا مثيل لإيقاعها، إذ إنها صوت — يقول

اللغويون – "حنجرى رخو مرقق، يتم النطق به بتضييق الأوتار الصوتية إلى مرحلة فى منتصف الطريق بين الهمس والجهر حتى إذا مر هواء الرئتين بينهما كان لاحتكاكه بهما أثر صوتى لا هو بالحس ولا بالتنفس.. ويعطى قراء القرآن فى مصر عناية خاصة لجهر هذا الصوت حتى ليبلغون به حد المبالغة أحيانا"[٦]. وليست هذه العناية غير وعى بالثراء الإيقاعى لهذا الصوت المتوسط بين الجهر والهمس والطيّع لكل من الصفتين. وكل ما سبق تم توظيفه فى النموذج السابق، فالخصائص الصوتية للهاء خلقت مهادا إيقاعيا أسيانا ملائما للموضوع، وكون الهاء جزءا من لفظ الجلالة وأيضا من القتيل الغائب، أعنى ضميرا يحيل إليه، تلك القرابة الصوتية تستثمرها الأنا لتصعد بالجسد (محل القتل/موضوع الرثاء) إلى مرتبة قريبة من القداسة، أليس هو مظهر قدرة المقدس ؟.. وتعمق من مأساوية الموضوع الذى قاربته ضمنا لا صراحة.. إن فرط النزعة الإنسانية فى شعر أمل تلحقه، فى تصوره للإنسان، بالدينى والمقدس فيتوسل ليس لأداء موضوعه بل لتشكيله جماليا، أعنى خلق الشكل فى الطريق إلى الدلالة.

٣– وتمتد تلك النزعة لتؤسس رؤية العالم رؤيةً للوجود كله، فكل شيء له حق الوجود والحرية والبقاء، وما يُسلب هذا الحق جدير – تماما كالإنسان حد التطابق – بالرثاء.. يقول أمل:

– "وسلال من الورد ،
ألمحها بين إغفاءة وإفاقة
وعلى كل باقة
اسم حاملها فى بطاقة

....

تتحدث لى الزهرات الجميلةُ
أن أعينها اتسعت – دهشة –
لحظة القطف ،
لحظة القصف ،
لحظة إعدامها فى الخميلة !
تتحدث لى..
أنها سقطت من على عرشها فى البساتين
ثم أفاقت على عرضها فى زجاج الدكاكين أو بين أيدي
المنادين ،
حتى اشترتها اليد المتفضلة العابرة
تتحدث لى..
كيف جاءت إلى..
(وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضر)
كى تتمنى لى العمر !
وهى تجود بأنفاسها الآخرة ! !

كل باقة..
بين إغماءة وإفاقة
تتنفس مثلى – بالكاد – ثانية.. ثانية
وعلى صدرها حملت – راضية..
اسم قاتلها فى بطاقة"[٧]

.. حيث تتعدد المتواليات فى خطاب ما فلابد من سياق، "والخاصية الأولى للسياق.. هى الصفة أو الميزة الديناميكية المحرّكة، فليس السياق مجرّد حالة لفظ، وإنما هو – على الأقل

متوالية (و/أو متواليات) من أحوال اللفظ "[٨].. أما فى الشعرية، فكما تتجلى فى تكثر أحوال اللفظ وارتفاع السياق من البنية التركيبية، أن تقلب المعادلة فتجلى السياق فى هذه البنية بينما ترفع تعدد أحوال اللفظ من بنيته التركيبية، فلا يتبقى إلا الوسم الذى ترتسم حسبه المتواليات، وهى — كما نرى فى النموذج السابق ثلاث متواليات موسومة أسلوبيا بالفعل كما يلى:—

المشهد:—

وسلال من الورد،

ألمحها بين إغفاءة وإفاقة

وعلى كل باقة

اسم حاملها فى بطاقة

.. لكل مشهد زاوية تبئر على بعض محتوياته باعتبارها موضوعه. ولزاوية الرؤية هذه خط (ضوئي) مستقيم يعبر المحتويات إلى موضوع التبئير، فمن سلال الورد إلى الباقات واحدة إلى البطاقات التى تحملها وصولا إلى الأسماء المكتوبة عليها. والمشهد شديد البراءة شديد الوضوح، غير أنه فى جميع الخطابات، والخطاب الشعرى كذلك بلا فرق، يعد أقصى الوضوح ضربا من الغموض، فكما يقولون: إن "الإفراط فى الوضوح ينتهك منطق المحادثة"[٩] وانتقال اللغة من التعبيرية إلى المشهدية نوع من الإفراط فى الوضوح، إذ يتم تنحية دور المعجم واحتمالات المعنى التى يقدمها، وكذا تنحية تفاعل القارئ مع هذه الاحتمالات من جهة وسياق الكلمة من جهة أخرى، وتتحول الكلمة إلى مرآة شافة عن مرجعها (شيئها) الواقعى.. غير أنه كما للعين فاعلية تصويرية لا محدودة سرعة وسعة، فلها — كذلك — فاعلية تأويلية لا يحدها الشيء ولا مكانه ولا أزمنة العبور عليه بصريا.

.. إن اللغة — كما يقول "صلاح الدين بوجاه" — "ليست مجرد عربة تحمل الأشياء من الخارج (خارج النص) إلى الداخل (داخله). لكنها الشكل الضرورى الذى يلجه المدلول الخارجى (يعنى المرجع على الأرجح) كى يوجد داخل النص.. كى يوجِد النص"[١٠] فسارد المشهد يخترق خط الرؤية بوصف ذاته: "بين إغماءة وإفاقة" ويحدد فعل رؤيته بمحض اللمح، وليس البصر أو النظر، وفى مقابل هذا الوهن البالغ يعبر عن مهدى تلك الورود بقوله: "اسم حاملها"، وكأنه — أى الرائى — يقابل بين الوهن فيه والقدرة فى صاحب البطاقة، وهى مقابلة تشحن الفعل (ألمحها) سيكلوجيا إلى حد يحدد أسلوبية المتوالية الثانية "سردا" تكون فيه كل عناصر المشهد متعادلة من حيث التبئير..

إن الرائى يمنح تلك الباقات صوته وانفعاله وشعريته مركزا فيها على المعادل له، ولينتشر فى أفق هذه المتتالية قدر من الإدانة غير هين فى السيرة المأساوية التى للزهرة و/أو التى له. وتأتى المتتالية الثالثة لتستعيد المشهد الأول ولكن بالانتقال إلى الوصف.. وصف باقات الورد، ويأخذ حاملها صفته: قاتلها، وتتدرج الأنا وورود الباقات فى سيمفونية النهاية، فكلاهما بين إغماءة وإفاقة، وكلاهما يعالجان — بالكاد — أنفاس النهاية بطيئة بطيئة تكاد تنفد فى الاثنين.. إنه الحس الإنسانى المرهف الذى يدين قطف الوردة كما يدين قتل الإنسان، يدين تحول الجمال إلى سلعة عبر جريمة.

ثانيا: الرؤية الفنية الموحدة:—

يزعم على "أمل" الانتماء فنيا (وربما فكريا) إلى مذهب الواقعية الاشتراكية، حيث القضية الاجتماعية أولى من الإغراق الشكلى بزعم الفنية والجمالية، وهذه محض دعوى لم يدعها النقاد المؤرخون على أمل دنقل فقط بل ربما وسموا كل الشعر الستينى بها[١١] بدءا من إحياء سمات القصيدة العربية القديمة وخصائصها الفنية ودخولا إلى مرحلة استقرارها — أى هذه السمات والخصائص — وتمكنها من النص الإبداعى، ثم وصولا إلى الاتجاه الوجدانى (المدَّعى عليه بالرومانسية) وما أحاطه من مذاهب أخرى لم تمثل تيارا سائدا، وإلى أن ندخل الحقبة الستينية،

كان تطور الشعرية العربية يمثل خطا بيانيا منسجما لا يؤوِّل انسجامَه تأثرُه بما قام فى الغرب أو الشرق، أو ما سقط إلينا منه، فالشعرية العربية أكثر قوة ورسوخا من الزعم عليها بانعدام المناعة فى مواجهة المتغير الثقافى والفنى، أو "التاريخي- الاجتماعي". إن تطور الشعرية العربية كان يتم من داخلها باستثمار هامشها الجمالى والتحول به إلى المتن، بدءا من معركة القديم والجديد فى العصر العباسى، ووصولا إلى معركة أحمد شوقى والعقاد فى العصر الحديث (ولعل من الممكن لدراسة عن قصيدة النثر أن تصل إلى نتيجة قريبة من هذا أيضا).. لقد كانت خصائص الشعر الستينى على مقربة من التراث تأخذ منه وتتحاور معه وتصنع جديدها داخله.

وقد كانت الفنيات الشعرية لدى أمل دنقل موصولة بتراثها بدءا من الإيقاع (الذى يمثل لديه ظاهرة أجلى من أن تنكر) ومرورا بالهاجس البلاغى الذى كثيرا ما ارتفع بانفعاله الشعرى أعلى مما تمكن السياق الخالى من الوسم البلاغى أن يحقق، ووصولا إلى التناصات التراثية إفرادا أو تركيبا أو كليهما، شكلا أو مضمونا أو كليهما، والتى احتفل بها أمل وحفل بها شعره.. إنها الأسس الثلاثة التى قامت عليها رؤية "أمل دنقل" الفنية لإبداعه الشعرى..

١- الإيقاع :- الإيقاع، فى عمومه ، فطرة إنسانية وشكل من أشكال التنظيم الاجتماعى، ومن هنا صعوده إلى مرتبة الفنية، فلا ظاهرة فنية بلا أساس مستمد من سياقات اجتماعية وتاريخية. وعندما تذهب هذه السياقات عميقا لتلتقى لها جذورا فى الفطرة الإنسانية، نكون إزاء نوع من الحتمية لا يكاد يصيبُ التطور الفنى منها غير شكل تجليها وليس أساس وجودها. كذلك الإيقاع الشعرى وتطوره، ولذلك لم يكن فى شعر "أمل دنقل" مجرد شكل بل تحمل قدرا من الدلالة النصية.. يقول أمل:-

- " أعطنى القدرة حتى أبتسم..
عندما ينغرس الخنجر فى صدر المرح
ويدب الموت، كالقنفذ، فى ظل الجدار
حاملا مبخرة الرعب لأحداق الصغار
أعطنى القدرة.. حتى لا أموت
منهك قلبى من الطرق على كل البيوت
علنى فى أعين الموتى أرى ظل الندم
فأرى الصمت كعصفور صغير
ينقر العينين والقلب، ويعوى..
فى ثنايا كل فم"[١٢]

الخريطة الإيقاعية لتفعيلة بحر الرمل: " فاعلاتن "
فاعلاتن فعلاتن - فاعلن (قافية١)
فاعلاتن فعلاتن فعلاتن - فاعلن (- -)
فعلاتن فاعلاتن فعلاتن - فاعلاتْ (قافية٢)
فاعلاتن فعلاتن - فاعلاتْ (قافية٢)
فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن - فاعلاتْ (قافية٣)
فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن - فاعلاتْ (قافية٣)
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن - فعلن (قافية١)
فعلاتن فعلاتن - فاعلاتن (- -)
فاعلاتن فاعلاتن - فاعلاتن (- -)
فاعلاتن - فعلن (قافية١)

قد نؤول الخريطة الإيقاعية السابقة بالأشكال التراثية لبحر الرمل، فقط من أجل أن نرى سيادة الأنماط التراثية الكبرى - كما الإيقاع - فى شعر "أمل دنقل" الذى نجد تصرفه الإبداعى

بإيقاع نصه ينحصر فى صياغة سطره الشعرى إما على أساس عدد تفعيلات شطر البيت التقليدى، أو على أساس عدد تفعيلات البيت كله، دون التزام بتوحيد صورة بحر الرمل الذى يراوح بين بيته وشطره فاتسعت للشاعر مساحة الحرية فى عدد تفعيلات سطوره الشعرية. ثم يأتى دور القافية التى يصر عليها الشاعر إصرارا كبيرا، فلم تخل إلا ثلاثة سطور شعرية منها، وتوزعت السطور المتبقية على ثلاث قواف، منها اثنتان متواليتان شغلت كل واحدة منهما بيتين متتابعين، أما الثالثة فافتتحت المقطع وبها اختتم، ثم وشّحت آخر السطر الذى أنهت دلالتُه (الأوليةُ) التتابع النغمى للسطور الأربعة المقفاة بقافيتين متواليتين.. أما النسيج الصوتى للقوافى جميعها فالقافية الأساسية (الميم) صوت من أصوات الرنين الذى يتكون فى غرف الرنين بالأنف، وهى ساكنة موجودة فى مقطع صوتى مغلق بما يعطيها سمت القرار النغمى بينما القافيتان الأخريان تليان مقطعا صوتيا مفتوحًا (ا، و) بما يمنح البكائية جوها الإيقاعى المتجاوب مع عنوان القصيدة المتناص مع واقعة مسيحية معروفة والتى تمتلك مجموعة مفردات تدور فى فلكها وفلك ما تلاها: الخنجر — الموت — أموت — ندم — الصمت، هذا فضلا عن الابتهالية الأولى: "أعطنى القدرة..". إن الجو الاستشهادى (من طلب الشهادة على الواقع لا من الموت فى سبيل قضية) يتماسك مفردات وتراكيب وإيقاعا وقافية دون أن يختل الميزان التراثى عموما (لا العروضى خصوصا) فى يد الشاعر، والقضية الاجتماعية تلوح فى فضائه بانتظار أن يحققها إما اكتمال النص أو فعل القراءة.

.. ولا يتوقف أمر شعرية "أمل" مع الإيقاع عند حد التصرف بالوزن والقافية، بل يتخطى به حدود الشعر كنوع أدبى متناصا مع إيقاعية الخطابات الدينية، والأكثر إدهاشا موقع الدلالة من هذا التشكيل الإيقاعى، يقول "أمل دنقل":

" صلاة
—أبانا الذى فى المباحث.. نحن رعاياك. باقٍ
لك الجبروت. وباقٍ لنا الملكوت. وباقٍ لمن
تحرس الرهبوت.

* * *

تفرّدت وحدك باليسر. إن اليمين لفى الخسر.
أما اليسار ففى العسر.. إلا الذين يماشون.
إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة
العيون. فيعشون. إلا الذين يشون. وإلا
الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوتْ!" (١٣).

إن عنوان القصيدة يفتتح أسلوبيتها، وتنكير العنوان "صلاة" ذو دلالة على كونها صلاة خاصة خصوصية لا تحدد بذاتها من ترفع إليه، غير أن سياقات تداول الكلمة خارج النص توجهها إلى من لا تصح الصلاة إلا له، ومن ثم ينفتح أفق المقدس دونما مسئولية من النص عنه. وتبدأ القصيدة بالابتهالية المسيحية الشجية (أبانا الذى فى...) فيكاد يتنزّل من أفق المقدس ما يحكم القراءة ويوجهها لولا المفارقة المدوية بين المتناص معه (الخطاب الديني) والمتناص (النص الشعري) والتى تصنعها كلمة القهر الأولى فى حياة شعوب المنطقة: "المباحث" فتتم إزاحة عنيفة وحادة للمقدس وإحلال سريع وموسع للسياسى، وتتوقف القراءة عن بناء أفق التوقع حتى إبلاغ نصى آخر.. فقط ترفرف زمنية النص بكل محمولاتها الواقعية فى فضائه.

.. كان يمكن لعلم اجتماع النص الأدبى أن يكون لمقولاته مكانها فى أى منهج، وأن تكون لإجراءاته مكانتها فى أية مقاربة نقدية لولا الأيديولوجيا التى صنعت ليست بدايته فقط، إنما محطة وصوله وما بين البداية والوصول من طرائق وسبل. يقول "بيير زيما": " يجب على علم اجتماع النص أن يبدأ بنظريتين متكاملتين: أنه للقيم الاجتماعية وجود مستقل عن اللغة، وأن الوحدات المعجمية: الدلالية والتركيبية تجسد مصالح جماعية ويمكن أن تصبح مراهنات لصراعات

اجتماعية واقتصادية وسياسية.. (إذ) يمكن للوحدات المعجمية أن تحمل خاتم المصالح أى الصراعات الاجتماعية"[١٤]. وهذا التناظر الضمنى بين اللغة من جهة والمجتمع من جهة أخرى يقوم بتشريط خفى للعلاقة بين المتناظرين والتى تحيل إلى ما ليس من اللغة ولا من المجتمع ويمكنه أن ينظر لعلاقة الاثنين معا، أعنى النظرية.. بينما الحقيقة أنه ليس فى الحياة الإنسانية وعلى كافة أصعدتها ما لم تتمكن اللغة من استيعابه وفى كافة مستوياتها كذلك، ومن ثم فاختيار المدخل الاجتماعى لدرس الأدبى هو مجرد تغليب جانب فى اللغة[١٥] على جوانب أخرى فيها، بمعنى أنه لا حاجة لنظريات أو فلسفات أكانت اجتماعية أم اقتصادية لإقامة هذا التناظر.. فكل اللغة موسومة بكل المجتمع (أؤكد على الإطلاق المضمن فى "كل" وتكرارها) والمفردة/المؤسسة "المباحث" الحالة محل "السماوات" لا تستمد من جذرها اللغوى "بحث" دلالتها/دلالاتها بل من الواقع السياسى الذى يعيد — دون تكلف أو إسقاط — رفعها إلى مرتبة المقدس: (ديمومة: باق)، و(سلطات: الجبروت) و(وظائف: الرهبوت).. وإذ يرتفع المقدس من فضاء النص ويحل محله السياسى مستوليا على ذاته وصفاته، ويأخذ صوت السياسى ملامح صوت المقدس (فى الخطاب الإسلامى هذه المرة بعد المسيحى سابقا)[١٦] بطول المقطع الثانى.. والمدهش أن التناص لا يتم على أبعد من المستوى الإيقاعى الصوتى، فما يداعيه التناص إلى الذهن من آيات قرآنية ينفيه النص إذ لا وظيفة له، فلا يتبقى إلا ما يمكن أن نطلق عليه الفاصلة الشعرية التى يؤسسها صوت النون، وهو ذو قدرة تنغيمية عالية. ومن خلف هذا الصوت صوت اللين (واو) الذى اختارته العربيــة ليكون صوتا أساسا فى ندبتها وأنتها ودهشتها، ومن ورائه صوت (الشين) الذى يوصف بكونه صوتا متفشيا، وانتخبه المصريون ليكون الدال الوحيد على طلب الصمت (ششششـ.. إلى آخره بحسب الموقف). ولما كان محل فعل السياسى (المتقدس) هو الناس وتصنيفهم كان موضوع المقطع الثانى هذا التصنيف يمينا ويسارا (اسم علم على رؤيتين سياسيتين متناقضتين) وكلاهما من المغضوب عليهم الضالين، أما استحقاق العبودية فلهؤلاء الذين تنسجم مواقفهم (عقيدتهم) وسلوكهم (تعبدهم) ليس معه — أعنى السياسى — إيمانا به، فهو متعال حتى عن هذا الإيمان، وإنما مع قانون (ششششـ) أو كما قال "أمل": "الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت".. وحده الإيقاع مسئول عن هذا التناص الفاعل والموجه لدلالات لغة بسيطة سلسة غير معقدة بيضاء فاقع بياضها لا شِيَةَ بلاغيةً فيها اللهم إلا هذا السجع المتوالى عبر آنات لغوية قصيرة حينا وشديدة القصر حينا.

٢—الهاجس البلاغى:— البلاغة هى أشكال التصرف بالأداء اللغوى، ومن ثم فهى حاملة لقدر غير هين من خصوصية اللغة ومن هوية الجماعة اللغوية الناطقة بها، ومن ثم فلا عجب أن كان مدى هذا التصرف محور المعركة بين القديم والحديث فى الشعر فى العصر العباسى، بمعنى أن البلاغة رادت حركة التطور الشعرى فى جانبه الشكلى فى هذا العصر كما كانت وسيلة لمن وقف ضد هذه الحركة أيضا. وكأنما لابد من البلاغة ما دمنا فى الأدبى عموما وفى الشعرى على وجه الخصوص، وأكثر من هذا (إذ نزعم أنه:) لابد من البلاغة ما دمنا فى دائرة الهوية وعلى صلة (وإن كانت نقدية) بتراثنا. إن اختبار علاقة استراتيجيات شعرية "أمل دنقل" بالتراث (بالهوية) يجب أن تمر — كذلك — بالمدخل البلاغى، واستقراء هذه الاستراتيجيات فى قصيدة الشاعر تؤكد على علاقة تأسيسية بينهما، لا تخلو من تصرف نصى بالتقنية البلاغية..

تمثل الاستعارة أساسا لشعرية "أمل دنقل" وقاعدة توليدية لنصها.. إنها استعارة موسعة ما إن تحقق إزاحتها الأولى للمشبه به حتى توسع من دائرة البديل وتكثف من حضوره، فكل إزاحة مشروطة بتكثيف بديلها/بدائلها. هذا التوسع لا يغير فى الأساس التراثى للبلاغة وإنما يمتد به من حضوره الجزئى تقنية تركيبية لها بدايتها ونهايتها، ومن ثم فلها دلالتها المحدودة نوعا ما، إلى أن تصبح بنية نصية مفتوحة على نصها ما لم تكن هى نفسها النص كله وموازية للواقع

فتنفتح إمكانية القراءة وفاعليتها حتى لا تنغلق على دلالتها غموضا، وهو ما يميز استعارة "أمل دنقل" على وجه التحديد من بين شعراء مرحلته جميعا..

أ- الاستعارة — النص:—

يقول "أمل":

"— الأرض ما زالت، بأذنيها دم من قرطها المنزوع ،
قهقهة اللصوص تسوق هودجها.. وتتركها بلا زاد ،
تشد أصابع العطش المميت على الرمال
تضيع صرختها بحمحمة الخيولْ.
— الأرض ملقاة على الصحراء.. ظامئة ،
وتلقى الدلو مرات.. وتخرجه بلا ماء !
وتزحف فى لهيب القيظ
تسأل عن عذوبة نهرها
والنهر سمّمه المغولْ
— وعيونها تخبو من الإعياء تستسقى جذور الشوك ،
تنتظر المصير المرّ.. يطحنها الذبولْ "[١٧]

للجرجانى فى أسرار بلاغته تعريف مبدئى للاستعارة ثم وعى بكونها ترد ولا فائدة منها وترد ولا مجال لتحقيق الفائدة التى تحملها بدونها، يقول عبد القاهر الجرجانى: " اعلم أن الاستعارة فى الجملة أن يكون لفظ الأصل فى الوضع اللغوى معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر — أو غير الشاعر — فى غير ذلك الأصل، وينقل إليه نقلا غير لازم، فيصير هناك كالعارية. ثم إنها تنقسم — أولا — قسمين: أحدهما: ألا يكون لنقله فائدة. والثانى: أن يكون له فائدة"[١٨] ويرى الرجل أن إفادة القسم الثانى مسألة متعلقة بإنتاج دلالة لا يؤديها مثل الاستعارة، يقول: "وأما المفيد، فقد بان لك باستعارته فائدة ومعنى من المعانى وغرض من الأغراض لولا مكان تلك الاستعارة لم يحصل لك. وجملة تلك الفائدة وذلك الغرض التشبيه إلا أن طرقه تختلف حتى تفوت النهاية، ومذاهبه تتشعب حتى لا غاية"[١٩].. نخلص من قولَىْ "عبد القاهر" إلى ثلاث نواتج، أولها: أن الاستعارة ظاهرة تركيبية تتعلق بالجملة. والثانى: أن نقل اللفظ إلى غير ما وضع له من معنى أساس بناء الاستعارة. أما الثالث والأخير فهو: أن علاقة الاستعارة بالتشبيه هي أساس إنتاج دلالتها، وهى علاقة تفترضها القراءة وليس البنية التركيبية للاستعارة. الخطاب التراثى العربى خطاب ضمنى أكثر من كونه خطابا صريحا ومتن تصريحيته منتج لفضاء ضمنياته، والتقابل بين كون الاستعارة ظاهرة تركيبية وأساسها نقل اللفظ عن معروف وضعه يتضمن إيلاء أهمية بالغة لجدل اللفظ المنقول مع سياقه التركيبى، وهكذا تتأسس أولى عتبات نصية الاستعارة، والعتبة الثانية هى قراءة الاستعارة، بتحليل مكوناتها وتأويل نواتجها، عبر توسيط تقنية بلاغية أخرى ومباينة للاستعارة وهى التشبيه بوصفه إجراءً تأويليا لا أكثر. إن كل هذا ليؤسس أفق إنتاج استعارة أوسع لا تنقطع عن تراثها ولا تعيد إنتاج استعارات هذا التراث، وهو ما نجده فى النموذج السابق الذى يقوم على ثلاثة مبادئ بنائية:—

الأول: إزاحة الأرض عن معروف وضعها اللغوى والواقعى عبر المستعار لها.

الثانى: إعمال المستعار معيارا لاختيار المفردات من محور الاستبدال.

الثالث: توفير عدد من المفردات لقراءة الدلالة المزاحة للمستعار لها.

— بداية:— إزاحة المستعار لها عن معروف وضعها اللغوى والواقعى: ما لم يتعرض له التراث البلاغى (لأسباب ليس هذا مقام التعرض لها) هو ما قبل الاستعارة.. أو طرح السؤال: لماذا الاستعارة هنا وليس هناك؟ إن مبرر الاستعارة على قدر كبير من الأهمية فى تحليل الاستعارة نفسها، والأرض مفردة شديدة التعميم إلى درجة تخل بإحالتها إلى مرجعها، فإلى أى أرض تحيل؟

وكيف ؟.. لقد كان يمكن أن تستبدل أى مفردة أكثر تحديدا منها بهذه المفردة الشديدة التعميم، فلما لم يحدث هذا وجب أن ننظر فى هذه المفردة باعتبارها مفردة حاكمة، ولا بدائل صالحة لها. وحاكمية مفردة ما تعنى علاقة نوعية ووثيقة وذات أبعاد سيكولوجية بأنا الخطاب الشعرى، وهذه الأنا ترى أن الأرض/المرجع غير قابلة للتحديد إلا عبر علاقتها، ومن ثم يتم استبعاد المفردات الموضوعة فى اللغة لتخصيص الأرض وتعريفها، ويستخدم أشدها تعميما لكى يتم هذا وذاك عبر إزاحة الأرض عن معروف وضعها وإحلال البعد الإنسانى المستمد من الأنا محله عبر ما يستعار لها منه.

– تثنية :– إعمال المستعار معيارا لاختيار المفردات على محور الاستبدال: فى حالة الاستعارات الموسعة فإن السياق لا ينهى الفاعلية البلاغية للاستعارة عند حد تركيب المستعار له والمستعار فى علاقة نحوية، بل يعمل الأخير على محور الاختيار، فتتوالى الاستعارات وتتعالق ويمتد السياق بها فتستمد منه أبعادا نصية ويهبها شيئا من فاعلياته، فإذا معجم العمل الشعرى أو المقطع منه معجم استعاري باستغراق الصفة والاستعارة/الاستعارات نصية باستغراق الصفة كذلك، وهو ما نتبينه فى المفردات/الأسماء التالية :– (أذنيها — دم — قرط — هودجها — زاد — أصابع — عطش — صرخة — ملقاة — ظامئة — عيونها — إعياء) وكذلك المفردات/الأفعال:– (تشد — تضيع — تلقى — تخرجه — تزحف — تسأل — تستسقى — تنتظر).. وفى المقابل ثمة مفردات أخرى اقترحها المعيار للتناقض مع ما سبق وتأكيد البعد الإنسانى فى تعريف الأرض: — (الرمال — الصحراء — القيظ — الدلو — ماء — نهرها — الشوك) وجميعها مفردات مكانية الأمر الذى يرفع — تماما — الدلالة الوضعية والمرجعية للأرض باعتبارها مكانا ويؤكد الأنسنة التى منحتها الاستعارة لها.

– آخرة :– إنها أرض دامية الأذنين قابعة على هودج تحفها قهقهات اللصوص، ثم منزوعة القرط ملقاة فى صحراء العطش صرخاتها فيها هباء، فتزحف متشبثة بالحياة والرغبة فى البقاء تبحث عن الماء فى جذور الشوك وتوشك على الموت.. فأية أرض تلك ؟ إنها الاستعارة التى لم تتوقف عن النمو بطول المقطع متحولة بدلالتها بين الوحدات السردية لا تكاد تسمح باللغة أن تمارس الإحالة إلى خارجها اللهم إلا قرب النهاية عبر مفردة "المغول" التى تستدعى السياق الخارجى وزمكانيته، وإذا القرط سيناء والأرض مصر واللصوص هم اللصوص أمس واليوم وغدا.. فهل يمكننا أن نقول إن الشاعر شبه الأرض بالمرأة وحذف المشبه به وأتى بصفة من صفاته تدل عليه ؟ أزعم أن لا، فهذا إهدار لجماليات الاستعارة التى تتخطى الجملة باتجاه مساحة نصها كاملة. إن مفردة "المغول" تستدعى سياقاتها التاريخية متوازية مع سياقات النص التاريخية ليئول التوازى كلا من المستعار: الأرض والمستعار له: المرأة، يؤولهما معا بالوطن.

ب– الاستعارة – المحفز البنائى :–

يقول "أمل":

"دقت الساعة القاسية
وقفوا فى ميادينها الجهمة الخاوية
واستداروا على درجات النصب
شجرا من لهب
تعصف الريح بين وريقاته الغضة الدانية
فيئن: بلادى.. بلادى
(بلادى البعيدة)
....
......"(٢٠)

تبدأ الاستعارة، فى النموذج السابق، من سياقها فثمة زمن ما تدل عليه دقات الساعة، أما تحديده فتضطلع به صفة الساعة: "القاسية" (أزمنة القهر كلها واحدة متشابهة تطمس اختلاف آناتها لا إنسانيتها) وثمة ضمير يحيل إلى جماعة الغائبين (شخصيات السرد) وثمة فعل/حدث ماض يصفهم/يقومون به، وثمة مكان يقع فيه هذا الوصف "ميادينها" موصوفة بما يلائم صفة الزمن "الجهمة الخاوية".. ويكتمل المهاد السردى لشعرية النموذج: الزمان والمكان والشخوص والحدث، وتبدأ الاستعارة من الامتداد السردى (و) بحركة الشخوص السردية القابعة خلف ضمير الغائبين والمغتنية بفعلها عن أسمائها (فى أزمنة القسوة لا عبرة لاسم ولا للملامح الفردية، فالكل تحت شرط لا إنسانى للوجود) ينمو السرد وتتحرك الشخوص ".. واستداروا على درجات النصب" ويصبح الحال من فعل الاستدارة استعارة: "شجرا من لهب"، ويستغرق الشاعر فى المستعار لجماعة ضمير الغائبين: "شجرا.." مواصلا اختياراته من معجمه: "تعصف الريح بين وريقاته الغضة الدانية"، ثم يستعيد المُزَاحَ دون أن يفكه من تركيب المستعار: "فيئن: بلادى.. بلادى (بلادى البعيدة) "..

إن الأداء الاستعارى لا حدود لمكناته (فلنتذكر قول عبد القاهر الذى سقناه من قبل) وتلك المزاوجة التركيبية بين المستعار والمستعار له تخلق توترا فى نسيج سياقها، وتنزع الإغراب من بنية الاستعارة دون أن تتخلى عن تعاليها الجمالى، فشجر اللهب معادل استعارى (تخييلي) لغياب ملامح الشخوص المسرودة وخصائصها ودخول جمعيتها (شجرا) فى فردية الموقف (من لهب)، كما يلائم وجودها خارج أمكنة ألفتها، وأيضا يتناغم مع نشيدها/نشيجها فى مهب الريح "بلادى.. بلادي" وصفتها: "بلادى الغريبة"، وكأن الاستعارة تؤدى بعناصر إفرادها معنى الاغتراب و يؤدى تركيبها عبر الصورة (التخييلية) فعل رفضه.

وفى الإصحاح السادس، يقول "أمل":

—دقت الساعة الخامسة
ظهر الجند دائرة من دروع وخوذات حرب
ها هم يقتربون رويدا.. رويدا..
يجيئون من كل صوب
والمغنون — فى الكعكة الحجرية — ينقبضون
وينفرجون
كنبضة قلب"[21]

إن الحركة المزدوجة السابقة صارت أساسا لتقنية بنائية هنا، فالسرد يستمر، ويتحدد الزمن (فصفة القسوة توشك أن تتحول إلى فعل) بظهور الجند، وتأخذ الاستعارة موقعها النحوى السابق تماما أعنى حالا من فعل ماض: "ظهر الجند دائرة من دروع وخوذات حرب" غير أنها استعارة (لو تلقاها عبد القاهر لقال إنها من القسم غير المفيد) غير أن الاستعارة لا ينظر إليها فى ذاتها، أعنى تركيبها، ولا ينظر إليها فيما تحمله هى من دلالة، وإنما الأَوْلَى أن ينظر إليها — كذلك — عبر الوظيفة التى تضطلع بها لحساب سياقها، وتحفيز السياق عبر الاستعارة وظيفة لا يمكن لغيرها أن يقوم به..

إن السرد — منذ الإصحاح السابق — يقوم على عدم تحديد ملامح الشخوص وتذويب الاختلافات فى موقف واحد يضفى على الجماعى سمة الفردية، غير أن الشخوص فى هذا الإصحاح تأخذ شيئا من الملامح عبر اسمها الوظيفى (الجند)، ولكن هذا الاسم ينطوى على بعد إنسانى هنا تأتى الاستعارة لتنزع ذلك البعد وتحول الشخوص إلى مسوخ مسلحة (دائرة من دروع وخوذات حرب) ولتقيم تقابلا بين شخوص الإصحاحين يتأكد عبر تشبيه حركة الشخوص الأولى فى انقباض جمعهم وانفراجه بنبضة القلب.. إن تقابل الاستعارتين فى الإصحاحين يشى بطريق نمو السرد من التقابل إلى التناقض والتضاد وبحله المأساوى كذلك لصالح دائرة المسوخ المسلحة فى

ميادين المدن وضد أشجار المدن لا فى ميادين القتال وضد أعداء الوطن، ليختم أمل إصحاحات سفر خروج الضحايا قائلا:

"المنازل أضرحة، والزنازن
أضرحة، والمدى أضرحة
فارفعوا الأسلحة
ارفعوا
الأسلحة"(٢٢)

ج- الاستعارة — الوصف:

يقول "أمل": -

الشوارع فى آخر الليل.. آه
خيوط من العنكبوت
والمصابيح — تلك الفراشات — عالقة فى مخالبها
تتلوى.. فتعصرها، ثم تنحل شيئا، فشيئا
فتمتص من دمها قطرة.. قطرة،
فالمصابيح قوت"(٢٣)

تقوم الاستعارة على مبدأ وصفى تطمس قوتها التصويرية حضوره، غير أن الصور اللامتناهية لممكنات الأداء الاستعارى فى الشعر تطل من فضاء تلك القوة حتى يتوفر لها من يستثمرها، ولعل الاستثمار الأمثل للاستعارة — الوصف ما يرد منها داخل صيغة سردية لتحقق شعرية العمل الشعرى كما فى النموذج السابق، وتعتمد على استعارة تأسيسية ثم توليد مجموعة استعارات من معجمى المستعار له والمستعار: فمن الشوارع (المستعار له) المصابيح المرفوعة من مستواها الوظيفى إلى مستوى جمالى بوصفها بـ(تلك الفراشات) ومن خيوط العنكبوت (المستعار): الجملة السردية التى تتابع العلاقة المتوقعة بين فراشة وخيوط عنكبوت فيما أسند إلى المصابيح من كونها (عالقة فى مخالبها) وتتالى الأحداث أحداث الصراع الذى فرضته "الاستعارة — الوصف" بين الشوارع ومصابيحها وصولا إلى استعارة جديدة تؤكد بتقريريتها على حتمية النهاية: (فالمصابيح قوت) والتى تتجاوب إيقاعيا مع (الشوارع.. خيوط من العنكبوت) فيحدث الإيقاع تعلقا دلاليا بين الاستعارتين: استعارة البداية واستعارة الختام مضمنا ما بينهما قصة/سرد التناقض بين الأشياء فى العالم على الهيئة نفسها التى تناقض الكائنات فى الوجود. وكأن الانتقال من الطبيعى إلى الثقافى لم يكن أكثر من ترجمة عنيفة للصراع البيئى من أجل البقاء، فموجود يبقى وآخر ينعدم بهدوء تام وعلى مهل (قطرة.. قطرة) وكأنما لا شيء يحدث.. إنه قانون الوجود يفرض إرادته بصمت وثقة: أحدهم - فقط - يبقى.

.. أخيرا: لقد اخترنا من البلاغة الاستعارة فهى منزلة أرفع ظاهراتها، وهى تخييلا أعلاها رتبة، وشعريا أقدرها فاعلية وأمسها رحما بمفهوم "النص" فى الخطاب النقدى الحديث. على أن شعر أمل فيه من التشبيه وفيه من الكناية، فضلا عن ظاهرات المعانى والبديع.

٣-التناصات التراثية: - وتمتد استراتيجيات شعرية "أمل دنقل" بالعلاقة بالتراث من خطابه عن الجمالى (البلاغة) إلى خطابه الثقافى كله من دينى وتاريخى وأدبى، ويحتشد شعره بالأسماء ذات الدلالة القوية داخل خطاب التراث العربى بكافة فصوله من الجاهلية إلى فصول الأمس غير البعيد: المغول - الحجاج — الترك — الأموى — الحسين — الثقفى — الأغوات — البرامك — ابن سلول — الأنصار — قريش — زرقاء اليمامة — عبس — سليمان — زياد بن أبيه — سالومى — المعمدان — أدهم (الشرقاوي) — المماليك — يوسف — زليخا — العزيز — أبو موسى الأشعرى — المتنبى — كافور — سيف الدولة — خولة — قطر الندى — خمارويه — شهريار — شهرزاد — مسرور — سرحان — الخنساء — أسماء بنت أبى بكر — شجرة الدر — نجم الدين

أيوب — صبيح — صلاح الدين — أبو نواس — كليب — جساس — الزير سالم — جليلة — اليمامة — البسوس — ابن نوح — التتر — صقر قريش — معاوية بن أبى سفيان."[٢٤]. وعلى صلة بهذا التراث شيء من التراث الفرعونى: إيزيس — أوزوريس — أحمس. وشيء من التراث اليونانى: سيزيف — بنلوب.

.. واضح أن النسبة منعدمة تماما بين التراثين الفرعونى واليونانى من جهة والتراث العربى من جهة أخرى، غير أن توظيف الأخير لم يبلغ درجة فنية عالية اللهم إلا فى ديوان "أقوال جديدة فى حرب البسوس" أما قبل فقد كان حضور الشخصية التراثية حضورا دلاليا وكأنه مفردة لغوية بل أقل من المفردة اللغوية التى لا تثبت الدلالة لها إلا من خلال السياق اللغوي، أما تلك الشخصية فدلالتها قائمة خارج السياق اللغوى، ولم يتمكن "أمل" أن يهز الثابت التاريخى لها، بل وظفها كما هى فلم ترتفع إلى مستوى الرمز أو القناع كما لم تمتلك حيوية المفردة اللغوية العادية.

أما حين لم يكن هم الشاعر الإبداعى منحصرا فى شخوص التراث متسعا باتجاه خطابه فقد كان التناص يخلق مجموعة ظروف جمالية جديدة للنص الشعرى الذى يرد فيه، كما فى قصيدة "البكاء بين يدى زرقاء اليمامة" التى نورد هنا مقطعا كاملا منها، يقول "أمل": —

"أيتها النبية المقدسة..
لا تسكتى.. فقد سكتُّ سنة فسنة
لكى أنال فضلة الأمانْ

قيل لي"اخرسْ.."
فخرستُ.. وعميتُ.. وائتممتُ بالخصيانْ
ظللتُ فى عبيد (عبس) أحرس القطعانْ
أجتزّ صوفها..
أردّ نوقها..
أنام فى حظائرِ النسيانْ
طعامِى الكسرةُ.. والماء.. وبعض الثمرات اليابسة.
وها أنا فى ساعة الطعانْ
ساعة أن تخاذل الكماةُ.. والرماةُ.. والفرسانْ
دعيت للميدانْ !
أنا الذى ما ذقت لحم الضانْ
أنا الذى لا حول لى ولا شانْ
أنا الذى أُقْصِيتُ عن مجالس الفتيانْ
أُدْعَى إلى الموت.. ولم أُدْعَ للمجالسة ! !
تكلمى أيتها النبية المقدسة
تكلمى.. تكلمى..
فها أنا على التراب سائل دمي
وهو ظمىء يطلب المزيدا
أسائل الصمت الذى يخنقني
"ما للجمال مشيها وئيدا.. ؟!
أجندلا يحملْنَ أم حديدا..؟!
فمن ترى يصدقنى ؟
أسائل الركّع السجودا
أسائل القيودا:

" ما للجمال مشيها وئيدا
أجندلا يحملن أم حديدا.. ؟!
"(٢٥)

* * *

يقوم النموذج السابق على إنتاج الدهشة، والدهشة (نود لو عوملت معاملة المصطلح كما هو حال الإغراب) تدل على: المفارقة الجامعة بين مفهومي Irony و Paradox[٢٦] لكن متعدية إلى القارئ. وتنتج عن بناء السياق على أساس التناقض الدلالي بين بعض عناصره وتحقيق تماسكه وانسجامه بفضل هذا التناقض، ويتمثل هذا التناقض –في حال القراءة – باعتباره فجوات أو ثغرات دلالية في نسيج السياق المتماسك والمنسجم تركيبيا، فالدهشة – إذن – توسط بين الإغراب والألفة، فهي ليست الألفة لمبدأ التناقض الذي تقوم عليه، وليست الإغراب لمكانة الدلالة في إنتاجها.

إن الدهشة – لما سبق – مفهوم يحيل إلى قدرة النص على الفعل في قارئه وفي قراءته – بالتالي – بتوجيهه/توجيهها انفعاليا عبر خصائص تركيبية ودلالية نوعية.. يتوسل الشاعر بشخصية "عنترة بن شداد" في تناقضها الوجودي الذي قامت عليه: الفارس والعبد والذي استثمرته سيرته الشعبية استثمارا جعل منه شخصية شعبية أكثر من كونها شخصية تاريخية، ويبدو الشاعر يعتمد المرجع الشعبي أكثر من اعتماده على المرجع التاريخي في تشكيل صوت "عنترة" وذاك لأن المرجع الشعبي وحده هو القادر على كسر حدود النص لمفاجأة سياقه الخارجي التاريخي والاجتماعي بمعادلها المؤوِّل له. إن صوت الأنا[٢٧] يؤسس ذاته مثالا للطاعة والطواعية، بدءا من الغياب في الحضور: (اخرس.. خرست) إلى الغياب في الغياب هناك بعيدا (في حظائر النسيان)، فضلا عما بينهما من شظف العيش وتدني الأعمال، كل ذلك من أجل شيء واحد ووحيد: (فضلة الأمان)..

بين مفهوم الأمان وتَجَزُّئِهِ – المستحيل الذي حدث – إضافة إلى ما بين الجزء المستحقر (فضلة الأمان) وبين المقابل الباهظ المدفوع فيه من إنسانية الإنسان وكرامته، تتولد مفارقة مرّة ترتفع بقيمة تلك الفضلة لتكافئ استخذاء الأنا(البطل الذي كان) لا تنتج طواعيته فحسب، بل تنتج – في المسافة التي بين أطراف المفارقة – صورة مرعبة عن زمنية الرعب التي تعيشها الأنا إلى حد تصبح فيه الفضلة من الأمان كسبا يهون في سبيله كل شيء من بطولة البطل إلى إنسانية الإنسان وحتى حق الوجود – أي موجود – في الوجود العلني. ولا تنتهي المفارقات، فإزاء كل طواعية الأنا تلك التي توهم بالاستمرار في تعداد وضعية الغياب (البطولي والإنساني والوجودي) ينكسر امتداد السياق بـ"هَاءِ المباغَتَةِ" التي تفتتح سياقا مختلفا برغم "واو الاستئناف" وكذا برغم إيقاع القافية الواحدة:

"وها أنا في ساعة الطعانْ
ساعة أن تخاذل الكماة والرماة والفرسانْ
دعيت للميدانْ "

غير أن الغائب حين يحضر والمنسي عندما يتذكر والمتجاهل لما يُعترف به لا يتمكن من ممارسة وجوده مرة أخرى فضلا عن تنفيذ ما يوكل إليه، إنه ينفي نفسه بنفسه ويقدم مبرراته في صيغة إدانية لكل من إنكار وجوده والاعتراف به، إنه لم يزل طيعا يذهب إلى الطعان كما ذهب – من قبل – في القطعان، وتكون النهاية.. وتدوِّم في رأسه رموز ثقافته: زرقاء اليمامة والزباء لنكتشف بتنوع هذه الرموز واختلافها أن عنترة العبسي كان هو الآخر مجرد رمز من تلك الرموز أمكن أن يقدم مبررات موت عنترة المصري.. وهزيمة مصر في زمان محدد.. مثلما فعل – تماما – في ديوانه "أقوال جديدة في حرب البسوس" وهو يستثمر السيرة الشعبية، وليس التاريخ، ليختار منها شخصية كليب الذي يكتب بدمه دمه : لا تصالح بين القاتل والقتيل.. و"اليمامة" التي يرفع من تحت قناعها صوت المرثية التي تمنح الصواب المطلق لصوت الأب/الوصية.

وحتى فى تناصه مع القصص القرآنى، استل "أمل" من قصة الطوفان معنى المواطنة من حوار نوح (على نبينا وعليه السلام) مع ابنه، قال تعالى "وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّى لَغَفُورٌ رَحِيمٌ (هود: ٤١) وَهِيَ تَجْرِى بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنَا وَلَا تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ (٤٢) قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ (٤٣) "[٢٨]..

وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنَا:
صاح بى سيد الفلك — قبل حلول السكينة
: انج من بلد.. لم تعد فيه روح !
قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي : قلت:
طوبى لمن طعموا خبزه..
فى الزمان الحسن
وأداروا له الظهر
يوم المحن
ولنا المجد — نحن الذين وقفنا
(وقد طمس الله أسماءنا !)
نتحدى الدمار
ونأوى إلى جبل لا يموت
(يسمونه الشعب !)"[٢٩]

إن أمل يبتعد — تماما — عن مقاصد السورة، بل عن مقاصد القصة فى الكتب السماوية كلها، ويخرج قصيدته "مقابلة خاصة مع ابن نوح" موقفا سياسيا لا ينفى الإيمان بالقصة الدينية تبنى موقف القصيدة السياسى، إذ يتوازيان ولا يتقاطعان، فسفينة المصالح غير سفينة النبى، والفارون إلى الأولى غير الصاعدين إلى الثانية، وجبل ابن نوح غير الشعب/الجبل النصى.. لقد أجرى "أمل" عددًا من التغييرات مع المتناص معه جعله يحضر فضاء اختلافيا يمد النسيج النصى — فقط — بما يحتاج إليه دون أن يقع فى طريق إنتاجيته النصية: الدلالة.

.. و"أمل دنقل" فى تناصاته مع تراثه كان واعيا بأن هذا التراث مر، من خلال الوعى الشعبى وعلى مدى أزمنة طويلة ومتعاقبة، بعدد من الاختبارات والانتقاءات ثم التكثيف والتصعيد، إلى أن تحول التاريخ العـــربى إلـــى ما يشبه مجموعة من الأنماط البدئية الكبرى التى عند "كارل جوستــاف يونـــج"[٣٠] حملها الوعى الشعبى خبراته وأنظمة اجتماعه.. أحلامه وآماله.. تصوراته عن أبطاله وخونته.. تأولاته لتاريخه ووقائعه. وكان التفات "أمل" من التاريخ إلى الأدب الشعبى كافيا وكفيلا بفتح النص على سياقه الخارجي وممارسة وظيفة تأويلية موسعة لما حدث ويحدث فيه ربما لم يكن لتصريحه بها القيمة الجمالية المضافة التى صنعها التناص والاختيار الواعى للمتناص معه والوفاء للشعرية بالرغم من هذا الاختيار الواعى.. وفى تناصه مع القرآن والإنجيل وحتى التوراة — بالرغم من القوة الدلالية التى يتمتع بها الخطاب الدينى تراكيبَ ومفرداتٍ — لم يدع الوفاء للشعرية خطاب المتناص معه يستولى على أصوات النص، ولم يترك النص يستلبه لحساب خطابه.

— ثالثا: الموضوع الشعرى: —

من بين التحديات التى لم يتمكن النقد الأدبى الحديث تجاوزها تحدى "الموضوع الشعري" أو موضوع النص الشعرى، ويبدو أن الغرب يردد مقولة "الجاحظ " القديمة: "المعانى مطروحة فى الطريق"، وهى مقولة إن صحت على الشعر العربى القديم (صحة نسبية طبعا) باعتباره شعر أغراض، أى موضوعات تتحدد مسبقا، فإنها لا تصح مع الشعر العربى الحديث،

وقد تغيّمت الدلالة تحت وطأة الشكل الشعرى الذى لم يقف عند حد اللغة بل توسل بتقنيات الكتابة ليكف نزوع اللغة إلى إنتاج المعنى.. مع الشعر الحديث يقف الموضوع الشعرى واحدا من استراتيجيات الشعرية لا يجلى عن وجهه إلا بعد أن تنجلى إنتاجيتها، وإذ يفعل يبدو مغايرا للطريق الذى انطرحت فيه موضوعات الجاحظ حتى لم يأبه بها.. متحديا التغافل عنه الذى أفرط فيه النقد الأدبى الحديث.. مؤكدا على صفته الشعرية بالرغم من علاقاته الوثقى بالسياق خارجه. من تناقض صفة الشعرية والعلاقة بالسياق الخارجى يبدو الموضوع الشعرى أكثر إشكالا مما لأى من مقومات النص الشعرى، الأمر الذى يورط التعرض له فى وضع تعريف له، فإن تعذر مطلق التعريف فليكن تعريفا إجرائيا يعوض قصور المناهج الحديثة ويخطو بالنص الشعرى الخطوة بعد الأخيرة من التحليل النقدى.

.. والموضوع الشعرى Poetic object هو نسق المعلومات التى تمثل القاعدة التى يتصرف بها النص عبر لغته وتشكيلها وعبر المساحات الفارغة التى يتركها لقراءته، وكذا من خلال المراوغات التى يخدع بها النص منشئه أن قد حقق له مقاصده التى بدأ منها إبداع نصه. وذلك النسق لا قاعدة له، ومن ثم فلا تصور مسبق له، وبالتالى فلا إمكان لاستجلائه إلا بعد نهاية التحليل النقدى وبداية التحليل الثقافى..

إذن فما بين أيدينا، من الموضوع فى النص الشعرى، ليس إلا مجموعة من المعطيات/المفاهيم البدئية التى يضاف إلى بدئيتها تلك أنها مبعثرة على مستويات النص جميعها، ليس فقط، إنما كذلك تبدو علاقاتها بسواها أجلى من علاقاتها ببعضها بعضا.. هل تتضح لنا — إذن — إشكالية الموضوع الشعرى. إن موضوع أداء لغوى ما يمكن اعتباره معجما دلاليا وتركيبيا مشتركا بين طرفى الاتصال ويتمتع بمقبولية عامة ومسبقة تسمح له بلعب دور المقام الاتصالى بينهما. وليس كذلك الموضوع الشعرى، إنه لذاك المعجم، وإنه لهذا المقام، ولكنه لا يتمتع بأية مقبولية لا عامة ولا مسبقة، إنه مقام اتصالى منذور للبناء مرة من قبل المرسل عبر مقاصده النوعية ليس من الموضوع وإنما من النص، ومرة من قبل المرسل إليه عبر مقاصده من تلقى هذا النص، بينما تظل اللغة الشعرية طاوية صمتها على تصوراتها الخاصة عنه. كأن الموضوع الشعرى يمر عبر ثلاثة أطوار: طور التشكيل الجمالى فى البث، وطور الاحتواء اللغوى عبر النص، وطور التأويل عبر المتلقى، ولكل طور محدداته السماتية والوظيفية. وقد انشغل النقد الأدبى بالطور الثانى دون أن يتمكن من استكناه أسراره لهيمنة اللسانيات عليه والتى كانت موجودة دائما، سواء بالإيمان بها أو بالاعتراض عليها والاختلاف معها، بينما ظل الآخران وعودا شعرية لم تحقق مناهجه ولا إجـراءاته أيا منها حتى الآن، حتى بعد مزاعم قيام نقد ثقافى يرث النقد الأدبى ويقوم علـى طلله(٣١).

إن بناء مقاصد المرسل/المبدع عملية غير مستحيلة ولكنها ليست بالهينة ولا هى باليسيرة، ومن ثم يجب أن تتحسس لخطواتها فى طيات النص الشعرى ومساربه كى لا تنزلق فى واحد من كمائنه الجمالية، وأن تحصِّنَ ذاتها إزاءه كى لا يفتننها عن أهدافها بغواياته وإغراءاته. ولا إحصان لبناء مقاصد المرسل دون البدء من خارج النص نفسه.. وشعر "أمل" يبين إلى أى حد اخترق الوعى بالسياق الخارجى نسيج شعرية أمل واستولى على مركز إنتاجيتها ونظم العلاقات من حوله حتى عرفت — أى هذه الشعرية — به، وعرف هو — أى ذاك الوعى — بها، ومن ثم فتحليل وعيه — فى هذه الحالة — هو تحليل لشعريته، ولكن من منظور موضوعاتى، باعتبار أن هذه الموضوعات (أى: موضوعات التجربة) هى محتوى الوعى ومجلى الشعرية.

إن تلازم الشعرية والوعى هو صورة (جمالية) لتلازم أكثر جذرية فى حياتنا هو تلازم الإدراك والمدركات، فلا إدراك بلا شيء (موضوع) يدركه، ولا أشياء (موضوعات) بلا إدراك يمنحه حق الوجود الفعلى أى الوجود المدرك. والتفكير باللغة من خلال هذا التلازم الجذرى يحدث عددا من التغييرات، بل الانقلابات المفاهيمية، فى لسانياتها، أهمها على الإطلاق مصطلح العلامة

الذى يتحتم اعتبار المرجع عنصرا بنيويا لازما فيه، ولا يقل عنه حتمية إعادة التفكير بالعلاقة بين العناصر الثلاثة: الدال والمدلول والمرجع، على قاعدة الإدراك..

بداية، لا يمكن تصور أدنى فاعلية للإدراك — وهو فاعل بدرجة أو بأخرى — وهذا المدلولُ متمتعٌ بأى قدر من الثبات، إذ إن فاعلية الإدراك تتمثل فى بناء المدلول عبر التفكير بالمرجع توسلا بالدال، وكأن وجود المدلول اللغوى فى ذاته هو محض تُكَأَةٍ للتفكر بالدال، ومن ثم فهو قابل قابلية تكاد تكون مطلقة لإعادة البناء فى كل مقام إدراكى تواصلى. ولما كان المدلول محض تكأة، فإن علاقة ما (اعتباطية أو غير اعتباطية) لا مجال للحديث عنها بين ثابت/الدال والمنذور الدائم لعملية التحقق/المدلول، العلاقة الممكنة والقائمة فعلا هى بين الدال ومرجعه، وهى علاقة يمكن رصدها خارج عمليات الإدراك، وتتمتع — فعلا — بالاعتباطية.

.. فلنقدم تصورنا الخاص للعلامة بناء على ما سبق: كل علامة (لغوية) تنبنى من مستويين: مستوى تجريدى وآخر أدائى[٣٢]، والمستوى التجريدى هو تطابق بين دال ومرجعه (بالدرجة نفسها لتطابق دال "دى سوسير" ومدلوله) عبر علاقة اعتباطية (هذا النوع من العلاقات من أقوى العلاقات على الإطلاق، إذ تغيير أى علاقة هو نوع من إسقاط علتها، وأقوى صورة للموجود هى الوجود بلا علة). وفى فضاء هذه العلاقة وطرفيها يرفّ "المدلول" لا تستوعبه ولا تنفيه تاركة إياه لنصفه نحن، وربما سوانا، بكونه تكأة لا أكثر أو موجودا بالقوة، والمستوى الثانى أدائى تدخل فيه الذات إلى بنية المستوى التجريدى لتمارس فعل إدراكها على عنصر المرجع منها وتنقل المدلول من فضاء الوجود بالقوة إلى واقع الوجود بالفعل عبر الأداء، وتزيح التطابق من الثنائية "دال — مرجع" إلى التطابق بين الثنائية "دال — مدلول" وفى حالة الأداء المعيارى للغة (المقامات التواصلية الاجتماعية) لا ضير من وصف علاقة التطابق الأخيرة بالاعتباطية أو بأية صفة أخرى خاصة بالأداء نفسه أو بمقامه الاجتماعى فلا أثر لهذا أو ذاك فى تحقق الاتصال.

أما فى حالة المقامات التواصلية النوعية، والمقامات الجمالية على وجه الخصوص، فالتكافؤ بين الاعتباطية والسببية (الاجتماعية أو الأدائية) لا يصبح نوعا من الخطأ فحسب إنما هو ضرب من الخيال. ثمة فى مقام التواصل الجمالى علاقة مؤسَّسة بين الدال والمدلول نصيا تفتتحها مقاصد المبدع وتحفز ديناميةُ النص اكتمالها وتنتج القراءةُ نصيتَها الثقافية، أو لنقل رؤية العالم، مع التحفظ على التصورات الماركسية التى طرح المصطلح من خلالها وفى الوقت نفسه دون التنزل بها — أعنى الرؤية الشعرية — إلى فردية "وجهة النظر" المقترحة من قبل السرديات.

.. يجب أن ننبه .—أخيرا — على أنه ليست كل مفردات النص وعناصره هى موضوعات، ففى النص الشعرى من لغته ما هو صناعة خالصة له، وإنما الموضوع هو هذه الوحدة من النص أو تلك التى لا تمارس وظيفتها / وظائفها إلا بالجمع بين سياقيها: السياق الداخلى والسياق الخارجي فى جدل نوعى يمكنها من الاضطلاع بمهامها الشعرية بطول النص. ومن أجل إنجاز تصوراتنا هذه سنخصص للعمل فى كل محور من المحاور الثلاثة التالية ديوانا من دواوين "أمل دنقل" ولتكن آخر ثلاثة دواوين من أعماله الكاملة وهى: "العهد الآتي" و"أقوال جديدة عن حرب البسوس" و"أوراق الغرفة رقم (٨)"..

(أ) ديوان " العهد الآتي": الموضوع — شعرية الاختيار :—

عتبات[٣٣]: —

١—عنوان الديوان: "العهد الآتي" : إن الإحالة إلى "الكتاب المقدس" بعهديه القديم والجديد مباشرة وواضحة، غير أن الإحالة الضمنية تتجلى فى الصفة: "الآتي" التى تحيل إلى آخر ما ورد فى العهد الجديد متناصة معه (باعتباره بداية العهد الآتي) وتحديدا من الإنجيل الذى اعتمده "أمل دنقل " لتناصاته، أى إنجيل يوحنا (انظر العتبة النصية التالية) والذى جاء بنهايته ما يلى: "هذا هو التلميذ الذى يشهد بهذا وكتب هذا ونعلم أن شهادته حق"[٣٤]..

مما يمتاز به التناص الضمنى عن الصريح أنه يضع المتناص معه فضاء حرا لإمكانية التحقق عبر القراءة، ويحرر محفزه النصى من إرغامات دلالة مفرداته، ومن ثم يلتبس صوت الأنا (النصية) بصوت يوحنا، ويبدأ العهد الشعرى (الآتي) لتلك الأنا بصناعة تطابق بين الكتابة (الشعرية) والشهادة (الواقعية) مذيلا — أى هذا التطابق — بمصادقة المجموع (الشعب بالدلالتين السياسية والمسيحية) على صدق الشاعر/التلميذ..

٢- فاتحة القصائد: تفصل بين عتبة عنوان الديوان وعتبة عناوين القصائد عتبة ثالثة بمثابة فاتحة لهذه القصائد هى آيتان اختارهما الشاعر عن وعى وقصد، إحداهما من العهد القديم "وقال الرب الإله هو ذا الإنسان قد صار كواحد منا عارفا الخير والشر والآن ربما يمد يده ويأخذ من شجرة الحياة أيضا ويحيا إلى الأبد "[٣٥] والأخرى من العهد الجديد: "مملكتى ليست من هذا العالم لو كانت مملكتى من هذا العالم لكان خدامى يجاهدون لكى لا أسلم إلى اليهود. ولكن الآن ليست مملكتى من هنا"[٣٦]، ولم يوردهما الشاعر كاملتين، بل أخضعهما للاختيار فاختار منهما (ما تحته خط) وأضرب عن اكتمال الآية هنا وهناك، فصارت معرفة الخير والشر (المعرفة الكاملة) مقصود الشاعر.. ثم تجيء الآية الإنجيلية فتخضع للإجراء نفسه ليقف اختيار الشاعر عند الكلمة المركزية عنده (اليهود).. يقول "أمل دنقل":

"وقال الرب الإله هو ذا الإنسان قد صار كواحد منا عارفا
الخير والشر
العهد القديم
تك ٢٢:٣

مملكتى ليست من هذا العالم لو كانت مملكتى من هذا
العالم لكان خدامى يجاهدون لكى لا أسلم إلى اليهود
العهد الجديد
يو٣٦:١٨"[٣٧]

.. يؤدى المكان (الصفحة الشعرية) وظيفته المعادلة للوظيفة النحوية (التوزيع فى المكان كالتوزيع فى التركيب له مقولاته وإنتاجياته) فيصبح تسليم المسيح عليه السلام (حسب الدين المسيحي) لليهود وصفا جامعا (معرفة) للخير والشر، وكأن الآية التوراتية مسند إليه، وكأن الآية الإنجيلية مسند يصفه"[٣٨].. ثمة ما يشبه القصر (دلالةً لا تركيباً) فى وصف الجزئى (المسند: تسليم المسيح عليه السلام) لِلْكُلِّيِّ(المسند إليه: معرفة الخير والشر) وهو ما يزيح دلالة كل من الموصوف ووصفه عما تقوله مفرداتهما، وذلك اتكاءً على المحذوف من المتناص معه: سياق الآيتين..

فى علم معانى النحو باب كبير فى بلاغة إيجاز الحذف يقدم له "عبد القاهر الجرجاني" بِمَدْحِيَّة نثرية لا نمل من إيرادها ها هنا بالرغم من طولها يقول "الجرجاني": " هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به الذكرَ أفصحَ من الذكر، والصمتَ عن الإفادة أزيدَ للإفادة، وتجدك أنطقَ ما تكون إذا لم تنطق، وأتمَّ ما تكون بيانا إذا لم تُبِنْ.. وهذه جملةٌ (أى مجموعُ أحوال) قد تنكرها حتى تَخْبُرَ (أى تعلم)، وتدفعها (أى ترفضها) حتى تنظر (أى تتفكر) "[٣٩] ويكون المحذوف - كما ذكر صاحب الإيضاح — "إما جزء جملة أو جملة أو أكثر من جملة"[٤٠].

لقد كان يمكن لحذف أكثر من جملة أن يصل بين البلاغة والدرس النصى لولا الشروط التى نشأت فيها الثقافة العربية عموما وليس البلاغة وحدها.. الأولى أهمية فى هذا المقام أن حذف المحذوف هو من باب التصرف بالقواعد التركيبية فى مقام يكون فيه هذا التصرف أولى من تحقيق القاعدة والحذف أبلغ من الذكر بيانا. واحتفال البلاغة العربية بإيجاز الحذف يحفز إعادة

التفكير بصنوفه وأقسامه[٤١] لنتسع بخطابها — أى بلاغتنا العربية — باتجاه المفاهيم النقدية الحديثة من قبيل السياق والبينة والنص وحتى التناص..

قد أزعم أن هناك قسمة أعلى تضم جميع الأقسام التراثية لإيجاز الحذف وهى: الحذف من المعلوم قبل الأداء وتوجد فى حالة التناص، والحذف مما لا يعلم إلا من الأداء نفسه، ثم يتفرع عن كل قسم حذف بقرينة التركيب وآخر بقرينة/قرائن الدلالة، ثم ننظر بعد أين نضع أقسام بلاغتنا، وننظر ما يجب استحداثه فيما خلت من التعرض له.. والحذف فى الآيتين كان مناط إنتاجية لدلالة الإسناد المكانى بينهما. لقد أمكن للحذف أن ينهى مقول الرب الإله بكلمة "الشر" ومقول المسيح عليه السلام بكلمة "اليهود" والنهاية مكان والمكان — كما سبق القول — علاقة إسناد واصفة، وكأنما اليهود وصف محدد لإطلاق الشر.

وبالارتداد إلى ما قبل النهايتين نجد أن معرفة الإنسان تمتلك نصفا نقيضا: "الخير"، هذا الخير يلعب دور السبب لنتيجة يحملها القول الأخير "مملكتى ليست من هذا العالم" وهى نتيجة معللة بـ: لو (حرف امتناع لامتناع).. والمركز الدلالى لجواب الشرط هو فعل الجهاد الذى بإمكانه أن يرفع الرمزية عن أسماء الجنس الواردة فى الآيتين لو وضعنا مكان مفردة "خدامي" مفردة "الشعب" وهى إنجيلية كذلك، انكشف الرب الإله والمسيح (عليه السلام) وخدامه عن رمزيتهم جميعا.. فإذا الرب الإله هو الحاكم المطلق، تؤكد هويته هذه الصلاة المرفوعة إلى قدسه العالى: "المباحث" فى القصيدة الأولى من الديوان، وإذا المسيح هو جزء الوطن: "سيناء" الــذى يتمـــاثل (وليس يتوازى فحسب) معه، ويستبين المحدد التاريخى المؤطر للسياق الخارجى: هزيمة ١٩٦٧ومحددات الاختيار منه: قضية الوطن بين تأله حاكمه وضياع أرضه، وهذا وذاك سيعملان معيارا لاختيار موضوعات النص أو تأويل مفردات النص بها.. هذه هى عتبة الديوان.

٣–عناوين[٤١]: —

عنوان الديوان	عناوين القصائد
عناوين فرعية	صلاة
العهد الآتى	سفر التكوين
إصحاح	سفر الخروج
مزمور	(أغنية الكعكة الحجرية)
ورقة	سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس
بكاثيات نقش	كتابة في دفتر الاستقبال
سفر ألف دال	مزامير
	من أوراق أبى نواس
	رسوم فى بهو عربى

— — — — — — — — —

خاتمة

يبدو من تلك العناوين أن القرار الشعرى بالتناص (باستغراق دلالته) مع الكتاب المقدس لمقاصد سياسية يمثل استراتيجية الكتابة الشعرية فى هذا الديوان، بل هى استراتيجية التزم بها "أمل" التزاما تاما، فهذا التداخل والتضافر (فى بناء عناوين القصائد وعناوينها الفرعية) بين المفردات الكتابية (صلاة —سفر — التكوين — الخروج – إصحاح — مزامير — مزمور) والمفردات الواقعية (ورقة — كتابة — دفتر الاستقبال — سرحان — أ.د [أمل دنقل]) والتاريخية (أبو نواس — نقش — بهو عربى) يؤسس تلك الاستراتيجية ضرورة لما يمكن أن نسميه الشعرية الموضوعاتية علما على شعرية "أمل دنقل"..

موضوعات:-

حين تكون النزعة الإنسانية (المطلقة) رؤية الشاعر تصبح — ضرورة — إزاء تقابل بين الطبيعى والثقافى يصل حد التناقض، وتصبح الأيديولوجيا الوجه الآخر من هذه الضرورة، أيديولوجيا مطلقة، هى الأخرى، من الفلسفات والتنظيرات.. أيديولوجيا فردية حرة إن صح هذان الوصفان لتلك المنظومة النسقية من الأفكار والتصورات التى يتفاوت موقع فاعليتها الفكرية تأويلات وبدائل ما بين الحد الأدنى: المجتمعى وإلى الحد الأقصى: الكونى. ومن ثم سنجد موضوعات شعر "أمل" تتوزع على ثلاثة حقول كبرى هى: الطبيعى — الثقافى — الأيديولوجى، وإذا كان لكل حقل موضوعاته قبل النص الشعرى، فإن حق الشعرى مطلق فى تعديل الصفة على ضوء الوظيفة، ولا ينفى هذا إمكان التداخل فيما بينها فى مواضع من النص تخلص لشعريتها على حساب موضوعها، إذ إن الإجراء النقدى تغليبى وليس تعميميا على وجه الإطلاق....

"هذه الأرضُ حسناءُ، زينتها الفقراءُ، لهم تتطيبُ،
يعطونها الحبَّ، تعطيهم النسْلَ والكبرياءْ"(٤٢)

.. يختزل "أمل دنقل" الموضوع الطبيعى فى هذه الأنشودة القصيرة التى تتداعى إليها آيات إنجيلية كثيرة من موعظة الجبل للسيد المسيح عليه السلام(٤٣).. ومن ثم فلا عجب أن تكون مفردات الجمل السابقة رؤوس موضوعات للحقول الثلاثة: الأرض (وكذلك مجازها: المرأة).. الفقراء.. الحب.. النسل.. الكبرياء، وما كان نقيضا صار ثقافة الواقع (المكانى والزمانى) السائدة، يقول أمل فى واحد من إصحاحات سفر تكوينه الشعرى:

".. ورأيت ابن آدم وهو يُجَنّ، فيقتلع الشجر المتطاول،
يبصق فى البئر، يلقى على صفحة النهر بالزيت،
يسكن فى البيت، ثم يخبئ فى أسفل الباب قنبلة الموت،
يؤوى العقارب فى دفء أضلاعه،
ويورِّث أبناءه دينه.. واسمه.. وقميص الفتنْ
أصبح العقل مغتربا يتسوَّلُ، يقذفه صبية
بالحجارة، يوقفه الجند عند الحدود، وتسحب منه الحكومات جنسية الوطنى.. وتُدْرِجُهُ
في قوائم من يكرهون الوطنْ
قلت فليكن العقل فى الأرض، لكنه لم يكن
سقط العقل فى دورة النفى والسجن.. حتى يُجَنْ "(٤٤)

إن المرأة مجاز العلاقة الإنسانية للفقراء بالأرض تنسحب ومعها مفاعيل العطاء المتبادل: الحب من الفقراء والنسل والكبرياء من الأرض، وتبقى الأرض عارية من مجازها وعلاقاته، وتتغير — بالتالى — الصفة الجمعية: الفقراء، ليحل "ابن آدم" محلها، فيلوح ظل لقابيل فى فضائه، هذا الظل الذى ينظم مفردات المقطع السابق على هيئة فعله: " وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَى آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَاناً فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخَرِ قَالَ لأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ (٢٧) لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِى مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِىَ إِلَيْكَ لأَقْتُلَكَ إِنِّى أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ (٢٨) إِنِّى أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِى وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ (٢٩) فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ (٣٠) "(٤٥)..

إن موقف ابن آدم القتيل " لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِى مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِى إِلَيْكَ لأَقْتُلَكَ" — وإن كان مبررا بالتقوى فى النص القرآنى — منسجم مع الطبيعى فالأخ لا يقتل أخاه، أو على حد قول الشاعر فى الإصحاح الثالث من السفر نفسه (ص: ٢٨٧): "هل يأكل الذئبُ ذئباً، أو

الشاةُ شاةً ؟ " بينما نقيض الطبيعى أو ثقافة السائد يمثل موقف القاتل ويجمع تحته مفرداته الملائمة: "قنبلة الموت — العقارب — الفتن — الجند — الحدود — الحكومات — النفى — السجن" لتمثل — هى الأخرى — رؤوس موضوعات خاصة بحقلها..

وفى مقابل التناقض الحاد والمأساوى السابق تولد أيديولوجيا الرفض المطلق التى تتبناها موضوعات شعرية "أمل" الذى أوجزها فى أغنية الكعكة الحجرية، أو سفر الخروج، قائلا ومنذ المفتتح:

"أيها الواقفون على حافَّة المذبحةْ
أشْهروا الأسلحةْ !
سقطَ الموتُ وانْفرط القلبُ كالمسبحة
والدم انساب فوق الوشاح !
المنازل أضرحةٌ،
والزنازن أضرحةٌ ،
والمدى أضرحةْ
فارفعوا الأسلحةْ
واتبعونى !
أنا ندم الغد والبارحةْ
رايتى عظمتان.. وجمجمةُ
وشعارى الصباحْ "[٤٦]

تقف بساطة الحقل الطبيعى (فى مقابل تعقيد حقل الموقف النقيض) لتفرض طبيعتها على الحقل الأيديولوجى الذى تختزله فى مفردة واحدة الثورة بكل ما تتضمنه من معانى الرفض والتمرد وحتى القتال. و"أمل" يستخدم المعادل الأقصى تطرفا للثورة، أعنى الدم، مستخدما أقصى الأيقونات قسوة راية له (عظمتان وجمجمة) دون أن يكون هذا جورا على إنسانيته الماثلة فى الشعار (الصباح) الأمر الذى يلجئ إلى تأويل أيقونة الموت تلك بأنها رمز الثأر لقتلى الواقع وضحاياه من الفقراء.. فقراء الأرض المعطلة وظيفتها والمعتقلة علاقتها بهم.. ورمزية الدم عند "أمل" تؤكد على هذا التأويل يقول:

" قلت: فلتكن الريح فى الأرض تكنس هذا العفن
قلت: فلتكن الريح والدم.. تقتلع الريح هسهسة
الورق الذابل المتشبث، يندلع الدم حتى
الجذور فيزهرها ويطهرها، ثم يصعد في
السوق.. والورق المتشابك، والثمر المتدلي
فيعصره العاصرون نبيذا يزغرد فى كل دن
قلت: فليكن الدم نهرا من الشهد ينساب تحت فراديس عدن"[٤٧]

يبدو التناقض واضحا فى طبيعة المفردات: الدم من جهة والنبيذ والفراديس وجنة عدن (الأصل فيها أنها ساكنة الدال ولا يجب أن يخرج عن السكون إلى الفتح لاشتباه المفردة باسم المدينة اليمنية المعروفة)، بل التناقض بين الأفعال المسندة له.. بين يندلع (وحقله النار) وينساب (وحقله الماء) غير أننا لو وضعنا مجموعة أساطير الموت والبعث التى عرفتها المنطقة: (أوزوريس المصرى، وتموز العراقى على سبيل المثال)، لتبينا أن التناقض الظاهرى عين قصد الشاعر، فلا فردوس بلا تضحية، بل لا خصب يمكن أن يبعث قشعريرة الحمل فى رحم الأرض بغير دم.. وبكلمة: لا حرية بغير ثورة.. الثورة — إذن — موقف فكرى ورؤية جمالية ومحور تنتظم فيه معظم مفردات الأيديولوجى وموضوعاته فى شعر "أمل دنقل".

(ب) النسق – شعرية البناء فى ديوان "أقوال جديدة فى حرب البسوس":–

إن تحول الموضوع من العالم إلى النص هو تحول يصيبه فى بعض خصائصه أو كلها، فالنسق الذى يستقطب الموضوع أشياءه إليه ما إن يمتلك فاعليته حتى يشكل الموضوع على هيئته ويراقب علاقة محتوياته بخارجه مراقبة هو الذى يشدد من فاعليتها فلا تقول إلا ما يريد، أو تمنحه هذه المحتويات أصواتها ينطقها كيف يشاء، وهو الذى يخفف من قبضة رقابته إلى الحد الذى تتحرك فيه تلك المحتويات بحرية من داخله إلى خارجها مجتذبة إلى طاقتها الدلالية النسقية ما تشاء وما تريد، ولكن دون أن تغفل لحظة عن طبيعة سياقاتها الداخلية ومقاصد نسقها..

.. غير أن للنسق حالة ثالثة تنفك فيها العلاقة بين الصرامة البنيوية للنسق وحرية عناصره لتحقق خطوتها الفذة باتجاه الخارج تستمده ما يضاعف وظائفها التركيبية داخل سياقها ويحفز طاقاتها الدلالية باتساع نصها.. إنها حالة التناص (يمثل التناص أهم استراتيجيات شعرية "أمل" على الإطلاق) فإزاحة مرجعية الكلمة من الواقع فى السياق الخارجى إلى خطاب ما من خطاباته ينعكس، داخل النص، فى تغيير وظيفية الكلمة داخل تركيبها الأصغر وسياق هذا التركيب وسياق ترداده، وتكثيف طاقتها الدلالية، والمسئولية — فى هذا وذاك — لفاعلية الاختلاف الجدلى الذى يحدثه التناص بين النص الشعرى والخطاب الذى يتناص معه(٤٨).. وتلك حالة ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" التى يبدو أن عنوانها يحمل طبيعة آلية التناص، فالعنوان يحيل إلى التاريخي، وبالتالى فهو يحيّد السيرة (السيرة لا تحمل أدنى إشارة لا إلى الحرب أو إلى البسوس) (٤٩) من العنوان الذى يوحى بأن الديوان إعادة قراءة للتاريخى. وإعادة القراءة — أيا كان مفعولها — تنطوى، بداية، على قدر غير يسير من عدم الرضا عن نواتج القراءات السابقة.. هذه واحدة. ووجود قراءات سابقة حول وقائع تاريخية تعنى أن منهجية إعادة القراءة ستنطوى على بعد نقدي/نقضى يضاف إلى الإجراءات التحليلية التى تقوم عليها.. وهذه ثانية الدلالات المتولدة من العنوان. والدلالة الثالثة والأخيرة أن العنوان يربط نصه ربطا مباشرا بالسياق خارجه.. وإذا ما وضعنا تلك الدلالات الثلاث بموازاة شعرية النص تبينا المسافة التى تفصل بين دلالات العنوان وطبيعة النص من جهة، وبين الرسمى (التاريخي) والشعبى (الفني) من جهة أخرى.

.. فيما يبدو أن ثنائية العنوان — النص تقترح ثنائية أخرى خاصة بآلية التناص، أعنى أقصى درجات الالتزام النسقى بالسيرة فى مقابل أقصى درجات حرية عناصره فى الحركة خارجه للتواصل لا مع السيرة فهى قائمة فى النص حاضرة فى ديناميته ولكن مع السياق الخارجي: اللحظة التاريخية لكتابة النص [١٩٧٦، ١٩٧٧] هذه اللحظة التى استبقت فيها حساسية الشاعر وعى النخبة السياسية إلى درجة النبوءة..

والتزاما من "أمل" بثنائية "الالتزام النسقى — حرية الإحالة" لا نكاد نجد علاقة النص بالسيرة لا تتوقف عند نسيجه بل يستعير من السيرة ما يصدر به قصيدتى الديوان / ويلحق بهما تعريف بشخصياته تحت اسم "إشارات تاريخية". بينما لا نجد ما يتكئ عليه ديوان كامل فى استدعاء تلك اللحظة التاريخية للكتابة الشعرية إلا جملة واحدة فى المقطع الثانى من أقوال اليمامة: "(أيها الوطن المستدير الذى تثقب الحرب عذرته بالحراب)" (٥٠) إن مفردة الوطن تفتح بوابة العبور الكبرى من النص إلى خارجه، ولكن دون ضجيج يفسد جماليات الموقف الذى صاغه التناص القوى مع السيرة الشعبية، هذه الثنائية التى تجعل الالتزام النسقى منتجا للدلالة النصية مكتفيا بنسيج تناصاته القوى ومغتنيا به عن أية إحالة/إحالات إلى خارج النص. وفى الوقت نفسه يمكن للإحالة/الإحالات أن تبنى نصها الكامل مؤولة نسيجه نفسه بطبيعة السياق التاريخى — الاجتماعى الذى له، وربما كانت العتبتان اللتان قدمت واحدة منهما لصوت "كليب" والأخرى لصوت "اليمامة، ربما كانتا تقعان ضمن فاعلية الانغلاق النصى — الانفتاح الإحالى هذه، فالاثنتان

مأخوذتان نصا من السيرة الشعبية، ومن ثم فهما تغلقان صوتيهما دون أية إحالة، ولأن من طبيعة النص الاستقلال عن وظيفة عتباته، فقراءة تغض النظر عنها تقيمه مباشرة فى سياقاته الواقعية.

عشرة مقاطع قام عليها صوت "كليب"، تختزلها جملة واحدة: "لا تصالح" ليصبح ما يليها نصا خاصا بحرف النهي"لا" الذى يتصدر الجملة (بالرغم من كونه وجملته جواب شرط موقعه أن يتأخر عن جملة الشرط (النهى والنفى يمتلكان قوة دلالية نوعية فى شعر "أمل دنقل" ومن ثم يمثلان ثابتا أسلوبيا فيه)..

نص "لا":- عندما تكون الأداة موضوعا نصيا، فإن الكلمات تقع موقع التابع الوظيفى لها داخل نصها، وهذا (بالرغم من التطرف النقدى لهذه المقولة) ما يحدث بطول المقاطع العشرة، إذ تنتظم الكلمات خلف أسلوبين: الشرط والاستفهام على التوالى. وكلا الأسلوبين يقودان عملية التأكيد على نص النهى: "لا تصالح"، حتى ليصبح اكتمال المقطع عودا دلاليا إليه، لتتراكم عليه الأسباب وتُكتنز فيه الخبرات ويَغتنى بالدلالة. ولما كنا فى دائرة الأسلوبيات النصية، فإن توزيع المقاطع العشرة على هذين الأسلوبين تحت موضوعهما: "لا" , يمكن أن يبرر لماذا لا تتنوع أدوات الشرط بينما تتنوع أدوات الاستفهام. وإن اختبارا للمفردات التى تقع تحت كل أسلوب يمكنه اكتشاف كيف أن ثلاثية: " النهى والشرط والاستفهام" تمثل بنية جدلية تقوم عليها كل مقاطع صوت "كليب":- المتكلم: لا تصالح — لو: الآخرون (القبيلة والأعداء على السواء) — الاستفهام: المخاطب (حامل عبء الثأر [وحده].

.. تبدو البنية قائمة على توزيع عناصر الخطاب وفق تنظيم نوعى وخاص لا يترك فيه الشاعر للشعرية مطلق فاعليتها مكتفيا منها برفع قضايا (جمل) خطابه إلى مستوى البرهان الشعرى، لتقوم مفارقة حادة بين الموصوف (البرهان) وصفته (الشعري)، الأمر الذى يفتح النسق وبنيته على أفق التداعيات التى تمثل المستوى الإحالى له، حيث تتغير وظائف البرهان وتتغير — كذلك — وظائف التناص على هيئة السياق الخارجي.

": لا تصالح".... لم تزل الجملة — الأساس فى أسلوبية النسق هى الفاعلة فى إحالية النص، وهى الفاعلة فى تحولاته ومتغيرات هذه التحولات. فهى — إذ توضع فى سياق النص التاريخى — تحدد دوائر أخرى للقتيل والقاتل والقبيلة/القبائل وللحروب (حروب الثأر) وحتى اليمامة (وأقوالها فى القصيدة الثانية).. وإذ نضع التاريخى بموازاة النصى يتحول الخطاب/صوت كليب إلى موقف، والسيرة الشعبية/سيرة المخاطب (أبو ليلة.. بلغة الراوي) إلى برهان، والنص — على الرغم من قوة مرجعية مفرداته — إلى "قصيدة".. أم القصائد السياسية فى الشعر العربى الحديث.

إن الشعر السياسى — بداية — شعر موضوع، بمعنى ابتداؤه من قصد الوعى لظاهرة فعلية فى السياق الواقعى، أو لنقل كما يقول الظاهراتيون: "معطيات حسية"، ويكون ناتج هذا القصد موضوع القصد نفسه أو ظاهرة الوعى Noem [٥٢] (النوئيم)وهذا القصد ينتج عنه "الموضوع القصدي" غير المشروط بالموضوعات الحسية، بل على العكس قد يشرط هو هذه الموضوعات التى "تخضع لتحويل دائم يقوم به قصد موجه نحو معنى ما، هو (أى هذا المعنى) الخصائص الجوهرية للموضوع الذى يستهدف القصد استيعاءه.. إن الموضوع القصدى ليس هو الشيء الواقعى المتجاوز (ربما يقصد المغاير) للفعل بل هو مكون للفعل الواعي.. والموضوع القصدى — سواء كان مدركا أو متخيلا أو مشارا إليه — يكون محايثا للوعى (به) وليس خارجا عنه / (و)مشكلا نوعا من التعالى داخل المحايثة (نفسها)" [٥٣]..

والوعى الشعرى وعى مضاعف، فإذا كان الوعى (فى مطلق دلالته) يحول المدركات الحسية خارجه إلى موضوع يصوغه على صورته، فإن صفة الشعرية تعيد إنجاز هذا الموضوع تخييلا لتضعه مرة أخرى خارج الوعى وبموازاة المدركات الحسية الأولية التى ابتدأ منها الوعى. والتخييل فى شعر الموضوع (القصيدة السياسية) هو فاعلية تقع فى نقطة التوازن الحرجة بين

طبيعة فعله وطبيعة مقاصده، فهو مطالب ألا يقطع مع الخارج، وكذلك ألا تفقده صلته/صلاته بهذا الخارج ماهيته، ومتى نجح فى ذلك قام الواقع محورا للاختيار والوعى محورا للتأليف وقامت القصيدة معادلا مكتملا للواقع صاغه "أمل" جملة واحدة موسومة بأسلوبية رفضه/ وعيه (العام والشعري) عبر أداة النهى: "لا تصالح".. هذا التعادل بين القصيدة والواقع يعيد توزيع النسق السابق، وبفضل أسلوبيته، على هيئة إحالاته، فتصبح أسلوبية الشرط جدولا للمرادفات تجتمع جميعا تحت حقل "الإغواء" بالمنهى عنه: " ولو منحوك الذهب – ولو قيل رأس برأس – ولو حرمتك الرقاد صرخات الندامة – ولو توجوك بتاج الإمارة – ولو قال من مال عند الصدام.. – ولو قيل ما قيل من كلمات السلام – ولو ناشدتك القبيلة – ولو قيل إن التصالح حيلة – ولو حذرتك النجوم – ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ ".. إن جمل الشرط – بالرغم من تنوعها – فى الجدول السابق محكومة بالخارج وذات قوة مرجعية، ومن ثم يناط بها الوظيفة الإحالية وهو ما يمنع التصرف بها شعريا أبعد من "الكناية"، بينما يعمل الجدول الآخر المقابل على " التحفيز" لحساب الجملة المركز، فتُعادل القوة المرجعية التى لمفردات الجدول السابق وتراكيب قوة سيكولوجية لكل من مفردات هذا الجدول وتراكيبه، وبينما سادت الكناية هناك تتوتر اللغة – هنا – بين الاستعارة والتقرير كحدين أقصيين للانفعال.

.. أما القصيدة الثانية: "أقوال اليمامة" فإن الشاعر يستولدها رحم أسئلة القصيدة الأولى، ويلونها سيكولوجياً بانفعالاتها وبلاغاتها: وهذه الأقوال تتكون من قولين (مقطعين) يمثلان الحدين الأقصيين السابقين، التقرير: "أريد أبى لا مزيد" والاستعارة: "خصومة قلبى مع الله ليس سواه"[٥٤] وبينهما يقوم مقطع وحده يضع الشاعر عنوانا له: "مراثى اليمامة" نختار من بدايته هذا الجزء:

– "صار ميراثنا فى يد الغرباء
وصارت سيوف العدو سقوف منازلنا
نحن عباد شمس يشير بأوراقه نحو أروقة الظل
إن التويج الذى يتطاول
يحرق هامته السقف
يخرط هامته السيف
إن التويج الذى يتطاول
يسقط فى دمه المنسكب"[٥٥]

ثمة إزاحة يصنعها "أمل" داخل التراث الشعرى العربى، فى غرض "الرثاء"، يقول "قدامة بن جعفر": " ليس بين المرثية والمِدحة فصل إلا أن يذكر فى اللفظ ما يدل على أنه لهالك"[٥٦]، ويقول فى موضع آخر: "فإصابة المعنى به ومواجهة غرضه هو أن يجرى الأمر فيه على سبيل المدح"[٥٧]، وفى ثالث يقول: " وتكون جميع الأحوال فى المراثى جارية على حسب أحوال المديح"[٥٨]..هذا وغيره يؤدى إلى تحديد موضوع المرثية بالآخر (مع التحفظ على الإطلاق فبعض الشعراء العرب – برغم قلتهم – رثوا أنفسهم، وإن كان رثاؤهم رثاء على المجاز لا على الحقيقة) والمحفز الواقعى لها هو واقعة لا تختلف هى الموت (فى المقابل تتعدد وتتباين محفزات المدح) غير أن الانقلاب الذى يحدثه "أمل" فى كيفيات أداء الرثاء، إنه يزيح موضوع الرثاء (كليب) وينتقل إلى الوصف، وصف القبيلة (تغلب !!) [راجع كلام إحسان عباس فى هامش رقم ٥٧] وهى بالرغم من حياتها يرفرف فوق هامتها الموت (النموذج السابق) فهى ميتة وجديرة بالرثاء. إن "اليمامة" – إذ تقدم، من خلال مراثيها، وصف وقائع حياة القبيلة – تسند أسلوبية الاستفهام فى قصيدة "لا تصالح" وكأنما ليس الموضوع المزاح هو الذى يسكن فضاء النص، إنما صوته صارخا: لا..

فى الشعر – كما فى اللغة العادية – ثمة ما يطلقون عليه دلالة الاقتضاء، ولكنها فى الشعر مرفوعة من السياق اللغوى لتمارس فاعليتها فى سياق وجداته ليست وحدات لغوية، بل وحدات نصية، إنه السياق النصى Textual Context حيث تتبدى الطاقة الشعرية للمفردات والتراكيب الجزئية فى تجاوز قواعد توزيعها اللغوية وتفعل خارج أطرها التركيبية منسقة مجموعة من العلاقات الأوسع والأكثر إنتاجية. ودلالة الاقتضاء هذه تصبح بمثابة علاقة علية بين الصوتين اللذين تقوم عليهما قصيدتا الديوان: "لا تصالح" و"أقوال اليمامة" ثم تتنزل من المستوى الأكبر (مستوى الديوان) لتصبح العلاقة الأساس بين جميع الوحدات النصية فى كل قصيدة.

(ج) ديوان: "أوراق الغرفة رقم (٨): الشعرى والثقافى وجدل الأنساق :–

١– الثقافة: تعددت مفاهيم الثقافة وتباينت فى الخطاب الغربي[٥٩] إلى الحد الذى صارت الثقافة كلمة لها قوة اصطلاحية وإن لم يتفق على مفهوم لها. لقد كانت المحاولات الغربية – فى معظمها – تنزع إلى الإحاطة بالثقافة كمحتوى فتفرقت بها السبل من حفريات الأركيولوجيا إلى خطابات الأيديولوجيا، وبدهى أنه إذا تنوعت واختلفت الظواهر تحت مفهوم معين أصبحنا إزاء أمرين:

الأمر الأول: استحالة تعريف المفهوم بمحتواه.

الأمر الثانى: خطأ تعريفه بصنف واحد من هذا المحتوى.

على أن العنصر الأساسى والغائب فى مقاربة مفهوم الثقافة هو هذه الكفاءة Capability التى أمكنه بها أن يضم كل تلكم المتباينات، والنظر إلى مفهوم الثقافة من خلال هذه الكفاءة يؤدى إلى تعريف أولى: إن الثقافة ليست محتوى ولكنها نظام كل محتوى، أى بنيته. ونظرا لكون الثقافة من أكثر المفاهيم الاجتماعية مقاومة للتغير وفى الوقت نفسه أشدها حساسية للمتغيرات، فإنها بنية يقع مركزها خارجها.. هناك فى المجتمع الذى تنتمى إليه (تصنعه) وينتمى إليها (يبدعها). إن عدم الوعى بخارجية المركز البنيوى هو الذى أوقع الاجتماعيين فى شرك المحتوى، والالتزام البنيوى (الدوجماتي) هو الذى أوقع البنيويين فى شرك الشكل.

إذن، الثقافة بنية، عناصرها هى المحتويات التى اجتهد الاجتماعيون فى تعدادها، من موروث ومكتسب، ومعارف وتقاليد، وعلوم وأديان،.. إلى آخره، وهذه البنية يقع مركزها فى المجتمع، أى خارجها، الأمر الذى يجعل مقاربتها فى ذاتها مقاربة لمجموعة من الأنساق ينتظم فى كل نسق منها صنف بعينه من المحتويات (سجلات النسق)، أما مقاربتها فى كليتها فيضع هذه الأنساق بموازاة مجتمعها فى اللحظة المعنية(المعينة) من حياته، باعتباره المركز البنيوى الذى يستظهر العلاقات فيما بين هذه الأنساق وينظمها مضفيا عليها سماته الثلاث: الكلية والتحولات والانتظام الذاتى.

٢– سجلات النسق الثقافى: كل نسق من أنساق الثقافة هو عبارة عن مجموعة من السجلات، ويمتلك كل سجل عددا من "النماذج –الأصول" Prototypes ويحيط بكل "نموذج – أصل" دائرتان، الأولى: تتكون من عدد متناه من الرموز التى تنتمى إلى ما يسمى بالخصائص المميزة Criterial Features[٦٠]، والثانية: تتكون من كل الرموز الثقافية المتداولة والخاصة بكل خصيصة مميِّزة، وهنا – أى فى الدائرة الثانية – نلتقى اللغة..

٣– الرمز الثقافي/العلامة الثقافية: الدال الثقافى هو أصغر عنصر ثقافى فى سجلات نسق ثقافى معين. وهو – من حيث بنيته – ملتبس بالعلامة اللغوية، وهذا الالتباس مسئول مسئولية كاملة عن جمعية مفهوم الثقافة واجتماعيته، فالرمز اللغوى لا إمكان لتداوله ما لم يتوسل بطرائق العلامة اللغوية فى التدليل، ويتطلب هذا بنية معينة تستوعب العلامة اللغوية وتفيض عنها بخصوصيتها إذا أردنا أن نتحدث باطمئنان عن علامة ثقافية، ومن ثم عن سيميوطيقا للثقافة..

بداية لا مناص من استخدام قائمة المصطلحات اللغوية، فالعلامة الثقافية تقوم على "دال" لغوى وجماعة مدلولات تمنحها "دائرة السمات المميِّزة" مفهوما ثقافيا موحدا لها، والعلاقة بين

ذلك "الدال" وهذه المدلولات علاقة تاريخية اجتماعية، بينما تبنى لها "دائرة النموذج – الأصل" أفق قواعد توزيعها، حتى يكون اختيار دال ثقافى معين اختيارا لعدد من احتمالات التوزيع وقواعده إلا أن تتم عليه عملية إزاحة كما يحدث مع "الدال" اللغوى.

٤– التحليل الثقافى للشعرية :–

يتميز الشعر ونصوصه بكونه/كونها لغة القيم الدلالية الفائضة[٦١] ولهذا كانت لغة شديدة الطواعية لتنوع مقارباتها ولاختلاف مناهج هذه المقاربات حدّ الطواعية للمقاربات اللامنهجية كذلك، فبينما تبلغ أقصى درجة فى اقتصادها اللفظى تبلغ الدرجة نفسها فى التدليل، وذلك لأنها تقع دون تصنيف من الدائرة الأوسع والأكثر تأثيرا فى الفعل الاجتماعى: دائرة الثقافة. هذا الموقع غير المصنف للغة الشعرية يجعل منها لغة شديدة الحساسية تجاه كافة محتويات تلك الدائرة، وشديدة التأثير فيها من جهة أخرى، فحساسيتها تلك تجعلها تضع نصيتها على هيئة أنساق ثقافتها، وأما تأثيرها فى هذه الثقافة فلقدرتها غير المراقبة (ما دامت لغة غير مصنفة ثقافيا) على تمرير خطابها عبر نصيتها/نسقيتها تلك إلى الخطاب الثقافى الأكثر تعميما.

إن اللغة الشعرية – فيما فوق نصها – تتبادل والثقافة نوعا من التفاعل السيميوطيقى فتمنحها الثقافة نسقيتها، وتهب اللغة الشعرية خطابها للثقافة. إنها متحققةً فى نص أدبى ما – أكان شعرا أم لم يكن – تمتلك عددا من العلامات التى تنتمى فاعليتها إلى الثقافة، وهذه العلامات هى المسئولة عن استلام الدلالة النصية ووضعها فى نصية جديدة هى النصية الثقافية، وهى التى تمرر خطاب الشعرية متوسلة بطبيعتها النوعية إلى داخل الثقافة.

ينطوى النص الأدبى عموما، وليس الشعرى فقط، على نوع من العلامات المستترة بإتقان خلف الصفة اللغوية لعلامات النص، ويسمك حجابها كلما أغرق النص فى صناعة جمالياته والعناية بشكله، دون أن يعنى احتجابُها غيابَها، أو إهمالُها من قبل التحليل النقد أدبى الخالص سلبيةَ وجودها وانعدامَ فاعليتها. تلك هى العلامات الثقافية التى تتسع عن إنتاجيتها الدلالية داخل أطر نصها النوعى، لتصل بين النص والثقافة باعتبار هذه الأخيرة النصية الماورائية الحاكمة لأية نصية. ويبدأ التحليل الثقافى باكتشاف المفردات التى لا تعود فاعليتها النصية إلى طبيعة التركيب الذى يضمها أو إلى علاقاتها بسواها ضمن نصها أو فضائه، بل تلك التى تستمد من خارجها قوتها الدلالية، (لا شيء فى الخارج يمتلك إضفاء قوة دلالية على اللغة إلا الثقافة والثقافي). ثم تُوزع هذه العلامات الثقافية على سجلات بحسب المفاهيم الثقافية الأكبر التى تنتمى إليها، ومن طبيعة العلاقات بين السجلات تصنف الأنساق الحاكمة فيها.. وبعد يأتى دور وضع هذه الأنساق داخل المجتمع فى لحظة النص منه، ولا يتم هذا دون تحليلين مفاهيميين متوازيين لكل من الأنساق الثقافية والموقع الذى تشغله من المجتمع، ومن ثم اكتشاف البنية الثقافية (نسق الأنساق) التى تضبط علاقة شعرية النص بالثقافة.. ولا ينتهى الأمر عند هذا الحد، وإلا كان النقد الثقافى نوعا من التحليل الاجتماعى النوعى (الشبيه بالتحليل الأيديولوجي) للأدب، بل ثمة خطوة أخيرة هى العودة بنسق الأنساق هذا إلى النص الشعرى وتأويل شعريته به، إذ إننا نزعم أن البنية الثقافية (القائمة فى المجتمع والحاكمة فى الأبعاد الثقافية للنص) بنية مؤولة لكل بنيات النص..

٥– رموز "أمل" الثقافية: إن كون "أمل دنقل" شاعر قضية وشعريته شعرية موضوع يوثق علاقة نصه بمجتمعه عبر الرموز الثقافية التى يعيش عليها المجتمع يستمد منها فاعلية المواجهة و قوة الصمود، ومن ثم فلا عجب أن نجد نص "أمل" يكتظ بالرموز الثقافية التى بلغت ذروتها مع ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس".. أما ديوان "أوراق الغرفة رقم (٨)" فقد بدت أكثر وعيا وأقل رموزا، غير أن الكثرة والقلة ليست بذات أهمية، وتحديدا عندما يرتفع الشاعر بمستوى الحضور الرمزى إلى حد تحميل الرؤية الشعرية كليا عليه، وهو ما نجده فى قصائد كاملة(٣ قصائد من أصل ١٣ قصيدة) خصصها الشاعر لرمز واحد كما يتضح مما يلى من رموز:

(أ) الوطن —..
(ب) الشهداء —..
(ت) صقر قريش — صلاح الدين —..
(ث) الطيور (قصيدة كاملة) — الخيول (قصيدة كاملة) —..
(ج) الأبيض — الأسود —..
(ح) الشِعْر —..
(خ) نعم — لا —..

.. إن الرموز السابقة يمكن تصنيفها على عدد من المستويات تتفاوت من الواقعى إلى المفهومى الخالص، وبين هذين الحدّيْن يقع التاريخى والطبيعى والوجودى والفنى كما يبين المخطط التالى:

الواقعي	التاريخي	الطبيعي	الوجودي
	الفكري	الفني	
الوطن	صقر قريش	الطيور	الأبيض
	نعم	الشعر	
الشهداء	صلاح الدين	الخيول	الأسود
	لا	— — —	

الوطن — الشهداء: —

إن الدلالة التى تحملها مفردة الوطن لا تؤديها اللغة ولذا لا تكاد مفردة أخرى ترادفها ولو يسيرا من الترادف، ولا يعدلها فى ميزان الدلالة إلا مفردة شهيد/شهداء، فهؤلاء الذين يمنحونها الدلالة المرفوعة أعلى مما يمكن للغة أن تحلق حقيقة ومجازا. إن مفردة الوطن تمتلك خطابا ثقافيا مكتملا عن حق طبيعى فى الحياة والموت الطبيعيين على جغرافيا لا تحدده حدود معينة بقدر ما تحددها سيكلوجيا فرد (مواطن) باعتبار هذه الحدود هى آخر نقطة يتقدّس دمه بأن يسيل عليها فى سبيلها.. إن حدود الوطن تصنعها التضحية وتميزها بالأحمر دماء الشهداء، هذا التضافر بين الوطن والشهيد..

صقر قريش — صلاح الدين: —

على الجسر الدلالى الواصل بين الوطن والشهيد يتشكل التاريخ ويرتفع الأفراد إلى مرتبة البطل/النموذج الذى على هيئته يصك الوطن ملامح أبنائه ويحفز تهيؤهم الفطرى للموت والبطولة. يصبح الشخص (أكان أميرا أمويا أم كان مملوكا كرديا) القابع فى صفحات التاريخ علما على حدث، ويصبح الحدث علما عليه، ليتحول عبر عملية الانتخاب الاجتماعى التى لا تنقطع إلى بطل / نموذج قادر على محاكمة بقية الصفحات من كتاب التاريخ وإدانتها، كما هو الحال مع الرموز الكبرى فى تاريخ العرب والمسلمين من قبيل صقر قريش الذى صنع دولة قوية فى الأندلس، وصلاح الدين الذى انتصر على قارة بأكملها وحرر الوطن وأقداسه.

الطيور — الخيول: —

هذان رمزان أكبران فى الثقافة العربية، ويمتلكان – منذ الجاهلية – مساحة، فى الرموزية الثقافية العربية كلها، يغطيان الأرض (الخيل)، والسماء (الطيور)، ويدخلان فى الأنساق الاجتماعية (النظم) والدينية والمعرفية وحتى الشعرية.. ثم هما يؤسسان أفقَي الحرية والقوة، وكأن

مرموزيهما يعللان كلا من عمليتى التحول من الفرد إلى البطل والانتخاب الاجتماعى لتحويل البطل إلى رمز.

الأبيض — الأسود: —

يمثل الأبيض والأسود معجما طبيعيا غير أن الإنسانية عموما، وليس العرب خصوصا، اختارته ليرمز إلى كل تقابل سواء كان تقابلا دينيا: (الله — الشيطان)، أو تقابلا قيميا: (الخير — الشر)، أو تقابلا فلسفيا: (الوجود — العدم) أو تقابلا سيكولوجيا (الفرح — الحزن).. إلى آخره. إذن فاللونان ينطويان معا على قيمتين دلاليتين: قيمة ذاتية يحملها اللون نفسه. وقيمة أخرى مستمدة من تعديها عبر علاقتها بمقابلها. وقد لعبت الرمزية (الإنسانية) على هاتين القيمتين الدلالتين، فحدّدت لكل لون مقامات تواصل، وخصصت كل تقابل بحقول دلالة، واخترقت رموزية الأبيض والأسود كافة أنواع الخطابات، حتى انفردا، من دون كل الألوان، بأنهما لا يكادان يغيبان عن خطاب أيا كان نوعه.

نعم — لا: —

هاتان كلمتان من نوع الكلمات التى وصفها "جون ليونز" بأنها خالية من المعنى، أى غير معجمية بل وظيفية خالصة تتعلق دلالتها بسياقها تعلقا كليا. وكلمتانا هاتان — من بين جميع الكلمات الوظيفية — تتعلقان بمقامهما التواصلى، فهما ليستا إنشاء خالصا للمرسل بل ردا على رسالة سابقة ضمّنها رسالته أم لم يضمنها محيلا إلى المقام الاتصالى فى معرفتها. هذا هو الأساس الدلالى للكلمتين.. غير أنهما تعرضتا لتصعيد نوعى لتدلا على موقفين من العالم، أحدهما موقف إيجابى راض مستنيم إلى ما هو قائم يتخوف من أدنى تغيير يصيبه، إنه بكلمة موقف استسلامى. والآخر موقف يقوم على الرفض ويمتلك — فى الغالب — رؤية بديلة من الواقع الذى يرفضه. وتم على الكلمتين تصعيد آخر لتتحولا إلى رمزين تصنيفيين لمجموعة كبيرة من الرموز لئن كانت تبدأ من الأساطير فإنها لا تنتهى عند التاريخ.

الشعر —...: —

بغض النظر عن إحالة الكلمة إلى فن لغوى معين، فإن الشعر يشغل موقعا متميزا فى الثقافة العربية على وجه التحديد، "فالشاعر (العربى كان)[٦٢] هو المؤول الغنائى لتاريخ، والشاهد على عظمة، وحارس القيم العليا، والمجتمع كله يرغب فى أن يتعرّف على نفسه فى قصائد الشاعر، وفى أن يجد عناصر ثقافته وتعبيرا عن حساسيته"[٦٣]، ومن ثم فلا مجال لعجب أن كان الشاعر، كالكاهن، عند العرب الجاهليين، يستمد من مصدر غيبى (وادى عبقر)، وكل من الشاعر والكاهن كانا، فى تصرفهما الغيبى باللغة، مكافئين للساحر، ومن ثم اتُّهم سيدنا رسول الله صلى الله عليه وعلى آله وسلم بأنه واحد من ثلاثة: شاعر أو كاهن أو ساحر، ولم يكن الأمر أمر شبهة حال بشهادتهم هم أنفسهم، بل شبهة مقال من حيث فعله وتأثيره. لقد كان العرب الجاهليون واعين بقوة الكلمة القرآنية فماثلوا بينها وبين قوة الكلمة الشعرية والسحرية والكهنوتية.. إن علاقة الشعر بالسحر تتم عبر الكلمة وقوتها/فعلها، ومن ثم فلا عجب أن يشرح "تودوروف" آلية السحر عبر آلية الاتصال[٦٤]:

مرسل/ساحر ———————— رسالة/موضوع السحر ———————— مرسل إليه/مستهدف

وربما لهذه العلاقة ارتقى الشاعر فى الجاهلية مكانة اجتماعية لم تطاولها مكانة، وظل يتمتع بها بعد الجاهلية، ولكن داخل وظيفة محددة من قبل المجتمع، وبفهم واقعى، وليس ما ورائيا، لكل من الشعر والشاعر، غير أن هذا لم يعن فقدان الكلمة الشعرية لقوتها، بل تأكدت هذه القوة عبر كثرة الخطابات المعرفية والجمالية التى دارت حول الشعر، وتوثقت علاقته الشارحة بالقرآن الكريم..

لقد أضفى العرب المسلمون على الشعر صبغة شبه مقدسة بربطه بالنص المقدس (مسائل ابن الأزرق شاهد قوى على هذا التصور) وبجعله مركزا لعدد غير هين من العلوم والمعارف. كل هذا جعل من "الشعر"، فى الثقافة العربية، مهيأ بأركيولوجيته المفهومية ليقع على الحد المرهف بين كونه "فنا" وإمكانية تحوله إلى "رمز"، بل وعاء لكل الرموز العربية (أليس الشعر ديوان العرب كما قيل ؟)

٦- أنساق "أمل": الرموز الثقافية كالمفردات اللغوية تستطيع، فى حالة إفرادها، أن تتناسق إيجابيا واختلافيا، ليبنى نسقها/أنساقها أساسا دلاليا لكل احتمالات دلالاتها التركيبية والنصية. وهى، كالمفردات اللغوية، لا تحيل إلى مدلولاتها فقط، بل تحمل فى فضاء هذه المدلولات التراكيب الممكنة لها وجداول المفردات المحتملة للدخول فى هذه التراكيب وحتى مجموعة العلاقات وبدائلها التى يمكن أن تقوم عليها، بإيجاز إن الرمز الثقافى — كالمفردة اللغوية — يمتلك معجمين احتماليين: معجم بدائل، ومعجم تأليفات. وتبدو جميع الرموز السابقة قادرة على أن تتناسق إفراديا تحت الكلمة/الرمز: الشعر باعتباره — كما سبق القول — وعاء للرموزية العربية كلها.. يقول "أمل" مخاطبا "الشعر":

واحد من جنودك يا سيدي
قطعوا يوم مؤتة منى اليدين
فاحتضنت لواءك بالمرفقين
واحتسبت لوجهك مستشهدى[٦٥]

وفى موضع آخر يقول مباينا بين السيد المخاطب (الشعر) وبين شخصية العنوان (محمود حسن إسماعيل): "واحد من جنودك — يا أيها الشعر —.. "[٦٦] يبدو استدعاء الشاعر لواقعة تاريخية محددة (غزوة مؤتة) ولشخصية إسلامية معينة (سيدنا جعفر بن أبى طالب [جعفر الطيار] ويؤكد على هذا وذاك بمفردتين أصوليتين فى الخطاب الدينى: "الاحتساب" و"الاستشهاد"، غير أن هذا التداعى المؤكد لا يستهدف الفاعلية الدلالية للتناص.. إنه يصنع فى فضاء الاستدعاء (وهذا هو المدهش فى التناص السابق) أفقا تشبيهيا بين الشعر والجهاد فى معناه الديني..

وبهذه المقدمة التشبيهية (القبول بالتشبيه يضفى على العلاقة بين طرفيه شيئا قريبا من "ما صَدَقات القضايا المنطقية) يؤسس النتيجة التى تكافئ بين إبداع الشعر وبين الاستشهاد، على أن نشحن دلالة مفردة "الإبداع" بضرورة وجود قضية كبرى موضوعا للشعر وصوابية الموقف الفكرى منها، إذ الجميع: الإبداع والقضية والموقف متطابق عند "أمل".. إلا أن شاعرنا يقيم فارقا حاسما بين "الشعر" فى ذاته، أى فى رموزيته العربية، وبين الشعر باعتباره ممارسة يقوم بها شاعر، فيمنح صوته للشعر الأول بشكل يؤسس لقسمة الثانى بحسب رمزى الموقف الفكرى، يقول "أمل":

"هل يصل الصوتُ ؟
أم يصل الموتُ ؟
قل لى، فإنى أناديكَ
من زمن الشعراء — الأناشيد
للشعراء — السجاجيد
من زمن الشعراء — الصعاليك
للشعراء — المماليك"[٦٧]

إن الموقف الفكرى: يتبدَّى جليا وعنيفا فى وضوحه، وثنائيته تغرق فى حدَّة تناقضها:

الشعراء
نعم ———————— لا

سجاجيد ———————— أناشيد
مماليك ——————————————— صعاليك

إن "لا" عند شاعرنا قيمة منذ أن قدم صلاة شعرية لها فى قصيدته "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" فى ديوانه الثانى "البكاء بين يدى زرقاء اليمامة" حين قال:

المجد للشيطان.. معبود الرياحْ
من قال "لا" فى وجه من قالوا "نعمْ"
من علّم الإنسان تمزيق العدمْ
من قال "لا" فلم يمتْ
وظل روحا عبقرية الألمْ

(الأعمال الكاملة — ص: ١١٦)

إن قيمة الرفض عند "أمل دنقل" تبرر قسوة البداية – والتى لا يخففها عنوان القصيدة – تلك القيمة الماثلة فى المقابلة بين "لا" من جهة و"نعم" من جهة أخرى، ثم المقابلة الاستبدالية بين "لا" والـ"عدم" (تلك التى تستدعى بقيمها الصوتية "نعم").. إنه الاختيار نفسه فى قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح" مصورا المشهد الأخير من الطوفان:

"كان قلبى الذى نسجته الجروحْ
كان قلبى الذى لعنته الشروحْ
يرقد — الآن — فوق بقايا المدينةْ
وردة من عطنْ
هادئاً..
بعد أن قال "لا" للسفينةْ
وأحب الوطنْ "(٦٨)

وتكرّس "لا" رمزا لشرف العلاقة بالوطن // لشرف الإبداع بهذا التوازى بين بقايا المدينة وهذه الصورة المخففة جدا للموت والتى تقترب من تحقيق جمالية نوعية ليست مستمدة من الصورة نفسها وإنما من سياقها، وذلك فى تعبير الشاعر: "وردة من عفن" والتى تستظل بالمفردة "هادئا" ودلالتها.. إن موقف الرفض هو الذى هيأ المكان الطبيعى للقلب فى الوطن، ولو أن الوطن قد صار بقايا مدينة، وأصبح القلب محض وردة من عفن. إن حرف النفى هذا (لا) يُصَعَّد حتى ليصبح بمثابة رمز بديهى للعلاقة الحميمة بين "الوطن" و"المواطن"، وتبلغ بداهته الرمزية حدَّ نفى مقابله (نعم) كأن لا وجود له، يقول الشاعر بصوت جيله كله:

"....
فاشهد لنا يا قلم
أننا لم ننم
أننا لم نقف بين (لا) و(نعم) "(٦٩)

إنها البداهة الرمزية فى (لا) تفترض، بل تفرض قانون بداهتها على الاختيار، فالبديهى لا يحتاج إلى علة لاختياره، ولا علة — أصلا — لوجوده، تماما كفطرية النشيد (شعر ما قبل الشعري) وعفوية الصعلكة، وجميع أفعال الطبيعة الإنسانية قبل التنميط الاجتماعى والقولبة الرمزية.

وينجذب التقابل بين رمزى اللون التأسيسيين: الأبيض والأسود إلى التقابلات السابقة، ولكن بقدر من القلق الموقعى، نظرا لصلاحية أى من اللونين أن يوجد فى أى من طرفي الثنائيات السابقة، وأن يوظف رمزيته لحساب هذا الطرف أو ذاك، ولعل قصيدة "ضد من" تجلى وجودية المستوى الذى يوظف فيه "الشاعر" هذين اللونين، على الأقل فى ديوان "أوراق.." يقول "أمل":

"....
كل هذا البياض يذكرني بالكفنْ !
فلماذا إذا متّ..
يأتي المعزون متّشحين..
بشارات لون الحداد ؟
هل لأن السواد..
لون التميمة ضد.. الزمنْ ،
ضد من.. ؟ "(٧٠)

حيث يكون الأبيض لون العدم، بينما لا يكون الأسود مجرد مقابل له، أى رمزا للوجود، بل تميمة يحملها الموجود ضد رمزية الأبيض. هذه الرمزية "السرية – السحرية" للون الأسود يصنع الشاعر انقلابا فيها، إذ يرى فى الأسود، من خلال عيون عُوَّدِهِ (العميقة)، لون الحقيقة.. لون تراب الوطن.. لون المرسى الأخير لبحر البياض الذى يسبح أو يغرق فيه. إنه القلق الرمزى الذى يبدّل موقعى اللونين فيصبح الأبيض دال العدم بدلالة نوعية يكون فيها وجودا بلا حياة، ويكون الأسود دال الوجود ما دام الموت دخولا فى نسيج الوطن/ترابه:

"وأرى فى العيون العميقة
لون الحقيقة
لون تراب الوطن"(٧١)

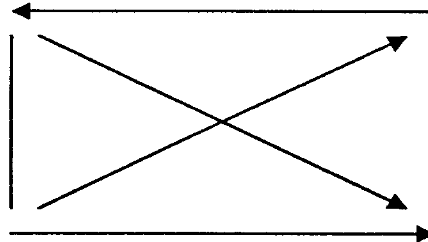
إلى هنا والنسق يقوم على تنضيد ثنائيات رمزية لم تكد تتخلف ثنائية واحدة منها عن التصريح بالوطن أو تضمينه ضمن رموزيتها، وقد كان الوطن – ضمنا أو تصريحا – يستعلن فى واحد من طرفى كل ثنائية مستثمراً تقابله مع الطرف الآخر، غير أن هذا الطرف الآخر موجود فى رموزه التى لا تتوقف عند حد تَوَظفِه لحساب مقابله أو نقيضه.. إنه دائرة الواقع النقيض للذات وطموحاتها ونزوعاتها الإنسانية (والجمالية كذلك) ومواقفها الفكرية.. وكأن الشعر يفتتح مقدمة الثنائيات ويختمها الوطن.

إذن، بين أيدينا عناصر أربعة هى: الشعر (ونقيض جماليته: اللا شعري) والوطن (وصورة تجليه الذات النصية/الذات الموقف وكل ذات تمتلك وعيا مطابقا للأولى) والواقع. وثمة بين الواقع واللا شعرى علاقة، وثمة بين الشعر والذات علاقة، وبين الثنائيتين علاقة ثالثة.. إنه مربع سيميائى مكتمل قادر على إضفاء خصائص البنية على النسق وتأويل كل ما هو خارجه.

المربع السيميائى للنسق:

شعر/ذات
(– / جمال)

وطن/ذات
(– / وعي)



لا شعر/لا ذات
واقع/لا وطن
(– / نفي)

(– /سلب)

إن المربع السابق يقوم على عدد من التطابقات تمثل الموقف النصي:–

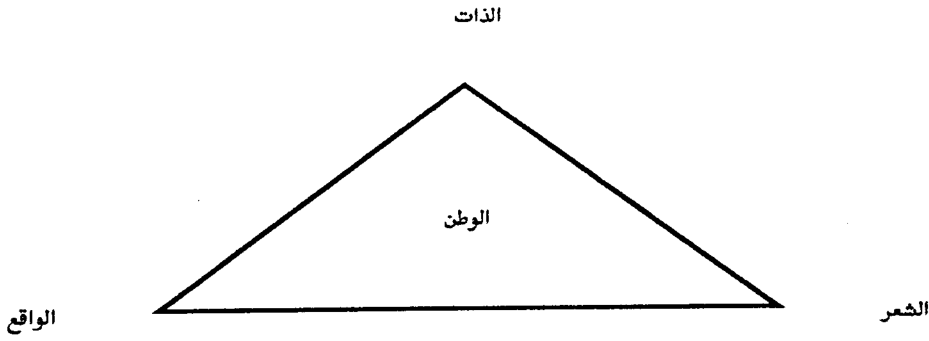
أ)– تطابق بين الوطن والذات، فالأخيرة – وحدها هى التى تُصَعِّد – ضمن شروط معروفة لهذا التصعيد – الدلالة المرجعية لقطعة من الأرض إلى الدلالة الكلية والميتافيزيقية للوطن. ويتكرر تطابق الذات مع الدلالة الأوسع للشعر، باعتباره رؤية مفرطة الجمالية ومفرطة الكلية (كونية)

للعالم، وبين التطابقين يتبدّى الأساس الذى يقوم عليه هذان التطابقان: إنه العلاقة (الجمالية: تكاد تكون العلاقة الجمالية من نوع العلاقات البديهية - حتى لا نقول تعسفية - غير المبررة) بين "الذات" و"الشعر"

ب)- تطابق بين طبيعة الواقع وسلب دلالة الوطن، وهذا تطابق مصطنع، أى غير طبيعى، وهو يؤشر على مسافة الاختلاف بين طبيعة الواقع ودلالة/دلالات الوطن، وبقيام هذه المسافة يصبح انتفاء الرؤية الجمالية الكونية (الشعر) متطابقا مع غياب الشروط التى تجعل الذات ذاتا.. اللهم إلا أن تلتحق بفضاء الرفض (لا)..

إن هذين التطابقين يبلغ تناقضهما حد أن حضورهما معا يبلغ مستوى الاستحالة، وحين تستحيل محايثة المثالى للواقعى يفرض الواقعى قانونه ويحيل المثالى إلى وجود بلا فاعلية.. وجود سلبى له علاماته نعم، ولكنها علامات بلا إنجاز.

ج)- الموقف - العلاقة: وحده فضاء الرفض هذا هو ما يمكنه إقامة العلاقة فى المسافة بين التطابق الأول وهو تطابق مثالى غائب وبين التطابق الثانى النقيض. إن المربع السيميائى يؤسس العلاقة السيميائية المسئولة عن تنظيم عناصر النسق وإبداع علاقاتها ومن ثم عن إنتاجيتها الشعر- فكرية الماثلة فى المثلث (السيميائي) التالى:



٧-النموذج الأصل أو نسق الأنساق:-

فيما سبق استقرأنا رموز ديوان "أوراق الغرفة رقم (٨)"، وقرأنا هذه الرموز داخل سياقاتها، فتجلى نسق العلاقات فيما بينها. هذه العلاقات التى يضبطها المربع السيميائى السابق، وبقى أن نحلل هذا المربع نفسه. إن المبدأ البنائى الذى يقوم عليه المربع السيميائى يتلخص فى أن العلاقة البنيوية الثنائية الاختلاف لا يمكنها أن تؤدى وظيفتها ما لم يقع طرفاها إزاء ما ينفيهما: ذات - لا ذات.. وطن - لا وطن.. شعر - لا شعر، وهكذا تقابَل العلاقة الأولى بعلاقة أخرى نافية لها.

إن المربع السيميائى توسيع لمبدأ الاستقطاب الثنائى، وبتعبير أدق مضاعفة له. وإذا كانت المسألة تبدو وكأنها تجريد ذهنى، ففى شعرية الموضوع لا مجال للتجريد ولا للذهنية، فالأمر خاص باستقطاب عناصر ذات مرجعيات، بمعنى أن سيميائية المربع فى حالة شعرية الموضوع/القضية تحيل إلى الخارج بالرغم من انبنائها فى الداخل، وعلى الحدّ بين الداخل والخارج يقف الزمان والمكان الفعليان دالّين متهيئين للفعل السيميائى.. كأن المربع السيميائى فى شعرية الموضوع - وهو يتكون على المحور التزامنى للنص - يدل فى المحور الزمنى له.

وعلى المحور الزمنى تتجلى مفارقة مرّة بين علاقتى المربع، فعلاقة العناصر المثبتة لا وجود لها فى السياق الخارجى، بينما علاقة العناصر المنفية هى التى تفترش مساحة هذا السياق كله، كأن المثبت لغة منفى فعليا والمثبت فعليا هو عين المنفى لغة، وتنتمى أصوات الديوان إلى المثبت اللغوى - المنفى الفعلى، إنه أفق الشعرية ومجازاتها حيث الدلالة قائمة فى ذاتها وبلا مراجع خارجها. هنا نكون أمام المستوى الأخير من بناء المعامل الثقافى الذى يحكم المربع

السيميائى للرموز الثقافية وأنساقها وعلاقاتها، أعنى نسق الأنساق. حيث ينقل الشاعر غياب المثبت وحضور المنفى إلى مفهوم واحد ووحيد هو " اللا جدوى" والذى لا ينفى التقابل، ولا هو يوحد الاختلافات أو يقفز عليها، بل يختار رمزين: الطيور والخيول، ويضع الاثنين وجودا ومصيرا مرآة للذات وجودا ومصيرا كذلك. ليس يأسا أو استسلاما، ولكن بخصوصية نص "أمل" وشعريته كما سوف نتبين..

إن المنحنى البنيوى الصاعد، من الرمز إلى نسقه الثقافى إلى بنية هذا النسق ثم مضاعفة هذه البنية فى المربع السيميائى، ينْحلّ إلى ثنائية، بسيطة.. نعم، ولكنها – فى الوقت نفسه – كلية وذات قوة وجودية تجمع بين التجريدى والفعلى بما يجعل كل ما سبق من قبيل ما يعرض لكل بنية كلية، أى التحولات والانتظام الذاتى، إنها ثنائية: " الحياة × الموت ".. والتى فى فضائها ترفرف (اللا جدوى) دون أن تغير من طبيعة طرفيها، فالحياة تظل الحياة وإن غابت شروطها، والموتُ الموتَ وإن حضرت فيه شروط شبيهة بشروط الحياة..

(اللا جدوى)

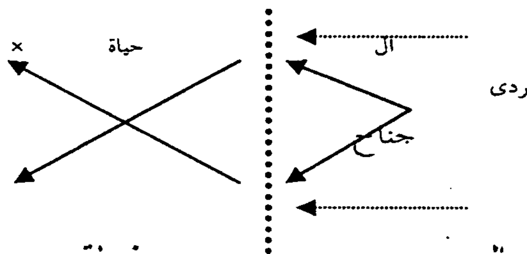
الحياة ________________ × ________________ الموت

(اللا جدوى)

.. يقول "أمل" فى نهاية قصيدة "الطيور":

"الجناح حياة
والجناح ردى
والجناح نجاة والجناح سدى"[٧٢]

.. لم يختر "أمل" الجناح من الطير على قاعدة المجاز المرسل (الذى علاقته الجزئية) وإن كانت القاعدة فاعلة فى اختياره، ولكن باعتباره جزءا منه محددا لنوعه – فهوية الطير مستمدة من جناحه – والجناح كذلك لأنه أداة فاعلية الطير، فحركته: حياة أو نجاة، وسكونه: ردى أو سدى (بدلالة العبث المرشحة لدلالة [سدى] المركزية)، ثم يتصرف بالمسند الذى يصفه عبر التقابلين السابقين: الحياة والموت مستولدا بتنكيرهما (للتعميم): حياة × موت، ومستولدا منهما تقابلين آخرين مؤوِّلين لهما دون تعدٍّ للتأويل على اختلافهما وبالتنكير (التعميمي) السابق: نجاة × سدى. وينجذب الجميع إلى "المسند إليه": "الجناح"، بشكل يفتح علاقات الحضور على علاقات غياب لا تؤكد دلالة الأولى فحسب، وإنما تصنع جملا دلالاتها ترشح توسعات جديدة لها.



إن الجناح يبدو معادلا لكل إمكانات الإسناد بين العناصر الأربعة فى المخطط السابق، اللهم إلا أن تتجه علاقة الإسناد رأسيا لتصف النجاة الحياة أو الردى السدى، ولعلنا نتذكر الموقف الرمزى لابن نوح وهو يرقد هادئا فوق ركام المدينة وقد اختار النجاة الردى فى الوطن على الحياة السدى بعيدا عنه، إنه موقف مانع من ذلك الاتجاه منعا مطلقا.

.. وفى نهاية قصيدة "الخيول":

"استدارت إلى الغرب مزولة الوقت
صارت الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمت

بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت"[٧٣]

هذا التبادل بين الخيل والناس، على قاعدة المصير المأساوى لكل منهما، يعيد إنتاج التناقض بين الواقع (المرجع) والوطن (التصور) حيث يكون الواقع علامة دالها الصمت الجمالى (كل الأصوات النقيضة) ومدلولها الموت (التصورى وليس الطبيعي) وكلاهما غياب إن لم نقل عدما.. وعدمها لا ينفى علاميتها ما دامت قادرة على الفعل السيميائى. غير أن اللغة لا تمتلك مفرداتها دلالاتها بذاتها، أعنى إيجابيا، وإنما باختلافها، أى سلبيا، ومن ثم فالصمت يستحضر الدال المختلف ودلالته، وهو — عند "أمل" — : "الشعر" كما اتضح مسبقا، وكذلك الموت — عند "أمل" — دال الاختلاف عنه هو "الموقف"، وثمة تطابق — عند "أمل" وبامتياز مطلق — بين "الموقف" و"الشعر"، بل إن الشعر عنده لا يمكن أن يكون إلا موقفا وقضية وخريطة فعلية للوطن تاريخا وطموحا.. كأننا نعود مرة أخرى إلى مركزية "الشعر" رمزا ثقافيا / بدءا بتصنيف الرموز الثقافية وتوزيعها، وانتهاء بتأويل نسق الأنساق أو النموذج الأصل الذى منه تستمد كل الرموز الثقافية فاعليتها السيميائية.. إنه —الشعر— ديوان الوطن حضورا وفاعلية كما أنه —الشعر— ديوان العرب تاريخا وتراثا.

(مفاهيم ونتائج)

الشعرية

طاقة كامنة فى اللغة، ولا يفجرها انتهاك قواعد اللغة ونظامها، فهذا محض نتيجة لانفجار تلك الطاقة، ولا بناء نظام سيميائى ثانوى لحركة دوال اللغة، فهذه طريقة إنجاز الشعرية، إن ما يحدث — تحديدا — هو إزاحة فى غاية قصد الذات للعالم، وتغيير فى وسائل استيعائه.. فالعالم — إذن — قاعدة أساس فى وجود هذه اللغة النوعية المتعالية و المفارقة — بخصائصها ونظامها — للغة العامة.

العالم

هو بنية الموضوعات القائمة والممكنة التى يتحرك فيها مجتمع معين، وتشكلت عبر تاريخ ممارسات أفراد وجماعات هذا المجتمع، حتى إن اكتملت بنيويا فتعالت على كل من الذات والتاريخ وصارت بنية استيعابية لتلك الممارسات.. صارت سلطة ضابطة لا يمكن تصور مجتمع، فردا أو جماعات، خارجها، مثلها مثل اللغة LANGUE وعلاقتها التاريخية بالكلام PAROLE فى علم اللغة السوسيرى.

بنية الموضوعات/العالم

هى مجموعة من اللوائح (السجلات) التى لا تصنِّف، وفقا لرؤوس قوائم اسمية، موضوعاتها، بل يتمّ هذا وفق العلاقات الفعلية والممكنة بين هذه الموضوعات، فثمة إذن ما يمكن أن يكون وعيا جمعيا شحن الموضوع بتاريخ طويل من قصده له، حتى صار الموضوع الواحد من موضوعات العالم بمثابة علامة دالها الاسم الذى تقدمه اللغة له ومدلولها جماع ما نظمته البنية إزاءه من نواتج تاريخ قصد الوعى (الجمعي) له.

الوعى بالعالم.. الاختلاف محور الخصوصية

إن قصد الذات النوعى للعالم يخلخل انتظام بنية موضوعاته، وعبر الإزاحة والإحلال تندفع هذه البنية لإجراء التحولات الخاصة باستعادة النظام واستيعاب نوعية ذلك القصد، وهكذا ينطوى استيعاء العالم نوعيا على جدل على قدر كبير من الأهمية، هو جدل الاتصال بالعالم كوسيلة والانفصال عنه كغاية لا يتلبث العالم فى استيعابها ليستعيد مرة اتصال نص الوعى به من هنا تنسجم حركة الذات فى العالم وعيا به ويغتنى العالم بهذا الوعى، بشكل يمتنع معه — تماما — أن تكون حداثة ما قطيعة، بأى شكل أو بأية درجة، مع عالمها، ولو أننا فى دائرة الشعرية. إن أية حداثة تتشكل فى شبكة من التقاطعات مع عالمها وحداثتها مشروطة بنوعية تلك التقاطعات نفسها، بما ينفى أن تعتمد القطيعة نوعا لعلاقتها، أى الحداثة معه، أى العالم، فضلا عن كونها مفهوما معرِّفا لها.

شعرية موضوعات العالم

سبق القول إن الشعرية إزاحة فى طبيعة غايات الذات من قصدها العالم تنتج عنها تغييرات مهمة فى اللغة يكون بإمكانها إعادة إنتاج موضوعات العالم وفق قصد الذات.. هكذا يكون الموضوع شعريا بامتياز. وشعرية الموضوع تعنى — بوضوح وبساطة — إزاحة مرجعه عن الفعل فى حالات حضوره الشعرى المتنوعة، وتحفيز قدرة دواله على الفعل (شعريا) مع سواها داخل النص.. هكذا يتشكل فضاء النص الشعرى من نسيج شعرى وفضاء مرجعى، ويصبح الموضوع الحد " الواصل — الفاصل " بين الاثنين.

النص الشعرى.. الجامع الجدلى بين النسيج/اللغة والفضاء/العالم

كما تتناسق الدوال الشعرية وفق منطق الثغرات والفجوات الدلالية (وليس التراكيب والجمل النحوية) تتناسق كذلك المراجع المزاحة (عن الفعل) غير أن قواعد الأولى مختلفة تماما عن الثانية، فالأولى تخص نسيج النص بينما الثانية تخص فضاءه، والاثنان يمثلان معا المفهوم الجدلى الذى يقوم عليه مصطلح النص (نقديا من وجهة نظرنا على الأقل) باعتباره : الجامع الجدلى بين نسيج اللغة و فضاء مراجعها، وإن أى منظور نقدى للنص — على ضوء هذا المفهوم له — لا يمكن له إخراج الموضوع، ومن ثم العالم، من دائرة اهتماماته التحليلية.. إن الشعرية لا تصيب اللغة ونظامها بأدنى تغيير اللهم إلا على سبيل المجاز، أما على الحقيقة[٧٤] فإنها تصيب العالم ونظام مثول ظاهراته وموضوعاته لوعينا. غير أن تغيير نظام المثول هذا يتفاوت بين حدين أقصيين، الأول: محض أسلبة مثول بعض ظاهرات العالم وموضوعاته لحساب فرض وظيفة تدليل نوعية ومضاعَفَةٍ على دوالّ هذا المثول، بمعنى إقامة تفاوت بين عناصر مثول العالم فى قوة حضورها، مما يعتبر شكلا من أشكال التغيير إذ العالم يكافئ بين موضوعاته وظاهراته فى حق المثول، وإن أدنى تغيير فى نظام التكافؤ هذا يضعنا مباشرة إزاء احتمال الشعرية. والآخر : الاختيار من العالم وإعادة التوزيع وفق طبيعة القصد الشعرى، الأمر الذى يغير ماهيات تلك الظاهرات والموضوعات على هيئة ما تغير من علاقات فيما بينها. إن ماهيات العالم ليست عناصر قارة داخل ظاهراته وإنما نواتج للعلاقات الممكنة بين مكوناته، وإن اقتراح علاقات جديدة هو اقتراح بماهيات جديدة ولابد.

والشعرية قد تتطرف فتتوطَّن ممارساتها فى واحد من الحدّين، وقد تقع على مقربة من أحدهما/على مبعدة من الآخر، فتنسب إلى ما دنت منه وتتصف بشيء من خصائص ما ابتعدت عنه. وفى حالات نادرة تتوسط الشعرية بين الحدَّيْن موازنة بينهما متصفة بما لكليهما من خصائص.. المهم أنه وفى جميع الأحوال تحضر موضوعات العالم وظاهراته، أما أشكال حضورها فهذا ما تحدِّدُه انحيازات الذات واستراتيجيات النص

استراتيجيات الشعرية..

يقوم النص الشعرى على أساس من فاعلية حضور نظامين سيميائيين، أحدهما : لسانى، والآخر: شعرى. ومتى تعددت الأنظمة فى مرسلة لغوية، كان لصفة المرسلة دورها الحاسم فى إبداع العلاقات فيما بينها وتنويعها وتنسيقها، وفق استراتيجيات تبنيها المرسلة نفسها بنفسها ولنفسها، لتحمِّل هذه الاستراتيجيات بالخصائص المحدِّدة لصفتها، لشعريتها فى حالة المرسلات الشعرية. والصفة المحدِّدَة لشعرية المرسلة/النص هى جامع خصائص الشعرية الذى يمتزج فيه كل ما يخص النوع الأدبى وكل ما يخص النص الفردى الذى يندرج تحت هذا النوع امتزاجا يستحيل معه التمييز بين هذا وذاك، إذ لا يمكن استظهار تلك الخصائص النوعية بمعزل عن الخصائص الفردية.

وكل نص شعرى يبدع استراتيجيات شعريته عبر الرؤية التى تبنيها جمالياته لموقعه من الدوائر الثلاث التى يقع فيها كل نص شعرى ولابد، والتى تبدأ من الدائرة الثقافية تراثاً ومعاصَرَةً والتى تمثل ذاكرة النص. وتضم هذه الدائرة داخلها الدائرة الاجتماعية (كل السياق الخارجي) وتضم هذه الأخيرة الدائرة النوعية. والنص الشعرى لا يبدع موقعه من هذه الدوائر وعلاقاته بها فحسب، بل أحيانا يعيد تنسيق هذه الدوائر الثلاث فيوسع واحدة لتضم الأخريين، أو يفكك

تعالق واحدة بأخرى، بحسب استراتيجياته، أعنى فاعلية نظامه السيميائى الشعرى فى توجيه فاعلية النظام الآخر لحسابه.

استراتيجيات "أمل" الشعرية

وما يمكن أن نستنتجه من دراستنا لشعر أمل دنقل وتحليلنا له، أن نص "أمل" حافظ على تراتبية الدوائر الثلاث وبالتالى علاقاتها ببعضها البعض، وشغل المركز من الدائرة النوعية، لتنتظم الدائرتين الأخريين انتظاما لم يختل بين يدى إبداع الشاعر فى أى من قصائده وبطول تاريخه الإبداعى. لقد صنع "أمل" شعريته دون افتعال فنى، ولم يعنه أن يصطنع اتجاها شعريا لنصه، ولم يرتض أن يسم نصه باتجاه شعرى قائم. كما أنه لم ينأ بشعره عن قضية وطنه، ولم تشذ قصيدة أيا كان موضوعها عن التماس مع هذه القضية، وهذان الموقفان الفنى والاجتماعى يضعانه مباشرة فى العلاقة الحميمية بالتراث العربى شعريا وتاريخيا وحتى قيميا. وهكذا يمكن إيجاز استراتيجية شعرية "أمل" فى موقعة نصه فى المركز من تلك الدوائر الثلاث محافظا على مواقعها من بعضها البعض وعلاقاتها ببعضها البعض، وأكثر من هذا وذاك مساويا بينها فى الأهمية بالنسبة لنصه وجمالياته، فبدا وكأنه مفارق لها جميعا – بمفهوم التعالى الفلسفى transcendental – بالرغم من موقعه المركزى داخلها[٧٥]. إن نص "أمل دنقل" حقق درجة عالية ومدهشة من التوازن بينه وبين تلك الدوائر الثلاث بفضل استراتيجيات شعريته التى اعتمدت "التناص" أساسا لحركة دوالها بين داخل النص وخارجه، وما إن ينفتح النص على هذا الخارج حتى تتعدى فاعلية التناص من دوالها ومواقعها إلى بقية الدوال التى تحفز طاقاتها الإيحائية إلى أقصى درجاتها، وليصبح النص الشعرى خطابا جماليا عن العالم بامتياز، الأمر الذى يوازى – إن لم نقل يماثل – بين الذات والنص[٧٦]. إن مماثلة الذات نصَّها تعنى، فيما تعنى، الدرجة القصوى من التوازن بين العالم من جهة والاستراتيجات الشعرية من جهة أخرى، ولعل القيمة الجمالية التى تمتع بها نص "أمل"، وما يزال، فى الشعرية العربية عموما والشعرية المصرية خصوصا، تعود إلى ذلك الاتزان المدهش الذى حققه بين هذين الطرفين – الحدَّيْن، بشكل جعل نصه أصلا جماليا لكثير من الإبداعات الشعرية التى عاصرته والتى تلته على السواء، حتى إن ظلال شعرية "أمل" لا يكاد يخلو منها نص شعرى جعل قضية الوطن موضوع إبداعه[٧٧].

الهوامش:

(١) نقاط الحذف مكانها قول الشاعر: (لكنه لم يكن) وقد حذفتها لعدم جدواها فيما نحن بصدده، بل لإمكان تشويشها على ما نريد.

(٢) أمل دنقل- الأعمال الكاملة- ديوان: العهد الآتي: الإصحاح الثالث- الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة- ١٩٩٨- ص: ٢٨٦

(٣) عبد الكريم حسن- المنهج الموضوعي.. نظرية وتطبيق- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر- بيروت- ١٩٩٠- ص: ٣٨

(٤) أمل دنقل- الأعمال الكاملة- ديوان: أقوال جديدة في حرب البسوس- قصيدة- مراثي اليمامة- مصدر سابق- ص: ٣٦٧

(٥) عبد الرزاق القاشاني- لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام- تحقيق: سعيد عبد الفتاح- دار الكتب المصرية- القاهرة- الجزء الثاني- ١٩٩٦- ص: ٣٦٩

(٦) تمام حسان- مناهج البحث في اللغة- دار الثقافة- بيروت- ١٩٧٩- ص: ١٣١

(٧) أمل دنقل- الأعمال الكاملة- ديوان: أوراق الغرفة (٨)- قصيدة: زهور – مصدر سابق- ص: ٣٨٧

(٨) فان ديك- النص والسياق- ترجمة: عبد القادر قنيني- أفريقيا الشرق- الدار البيضاء- ٢٠٠١- ص: ٢٥٨

(٩) فلوريان كولماس- الاقتصاد في اللغة- ترجمة: عبد السلام رضوان- عالم المعرفة- الكويت- العدد: ٢٦٣- نوفمبر ٢٠٠٠- ص: ٣٨٠

(١٠) صلاح الدين بوجاه – الشيء بين الوظيفة والرمز- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر- بيروت- الطبعة الأولى: ١٩٩٣- ص: ١٠٢

(١١) الشعر الستيني كله بحاجة إلى مراجعة لهذه الدعوى، فالشعرية العربية جذورها وثوابتها أكثر قوة من أن يعيش نصها في مهب رياح التأثر من أين هبت مالت معها ظواهره الفنية والموضوعاتية. الباحث.

(١٢) أمل دنقل- الأعمال الكاملة- ديوان: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة- قصيدة: العشاء الأخير (مقطع بكائية)- مصدر سابق- ص: ١٨٥

(١٣) أمل دنقل- الأعمال الكاملة- ديوان: العهد الآتي- قصيدة: صلاة- ص: ٢٨٢. ويراجع المقابل الإنجيلي لصلاة أمل في: الكتاب المقدس- العهد الجديد- إنجيل: لوقا (على سبيل المثال)- الإصحاح الحادي والعشرون- آيات: ١، ٢، ٣، ٤

(١٤) بيير زيما- النقد الاجتماعي- ت: عايدة لطفي- دار الفكر للدراسات والنشر- القاهرة- الطبعة الأولى: ١٩٩١- ص: ١٧١

(١٥) اللغة باعتبارها parole) الدياكروني، وليس langue السانكروني.

(١٦) إن المزج بين الخطابين الديني والمسيحي في التناص مع المقدس ذو وظيفة هامة في الإحالة الزمكانية إلى المجتمع المصري والحقبة الستينية من جهة، ومن جهة أخرى في التأكيد على تعالي السياسي- بالرغم من قداسته – عن الديني مطلقا، فهو دين بذاته أو دين ذاته.

(١٧) أمل دنقل- الأعمال الكاملة- ديوان: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة- قصيدة: الأرض.. والجرح الذي لا ينفتح- ص: ١٢٢

(١٨) عبد القاهر الجرجاني- أسرار البلاغة تحقيق: السيد محمد رشيد رضا مكتبة صبيح الطبعة السادسة: ١٩٥٩- ص: ٢٠

(١٩) عبد القاهر الجرجاني – نفسه ص: ٢٢

(٢٠) أمل دنقل- الأعمال الكاملة- ديوان: العهد الآتي- قصيدة: سفر الخروج (أغنية الكعكة الحجرية)- الإصحاح الرابع- ص: ٢٩٢، ٢٩٣

(٢١) أمل دنقل- الأعمال الكاملة- مصدر سابق- ص: ٢٩٦

(٢٢) أمل دنقل- الأعمال الكاملة- مصدر سابق- ص.ص

(٢٣) أمل دنقل- الأعمال الكاملة- مصدر سابق- قصيدة: سفر ألف دال- الإصحاح العاشر- ص: ٢١٦

(٢٤) لم نجر أي ترتيب على هذه الشخصيات بل وضعناها بترتيب ورودها في الدواوين، فقط لم نورد التكرارات.

(٢٥) أمل دنقل- الأعمال الكاملة- ديوان: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة- قصيدة بالعنوان نفسه- مقطع كامل – ص: ١٢٩، ١٣٠

(٢٦) راجع: مجدي وهبه وكامل المهندس- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب- مكتبة لبنان- بيروت – ١٩٧٩- مادة: تناقض (ص: ٦٩) ومادة: سخرية (ص: ١١٢، ١١١) ومادة: مفارقة (ص: ٢٠٦).

(٢٧) يضع الشاعر المضاف إليه من التركيب الإضافي: "عبيد عبس" بين قوسين: (عبس) وكأنه يتحفظ على إحالة الاسم إلى القبيلة العربية المعروفة ليطلق المضاف: "عبيد" من أسر الدلالات السياقية التي تؤكد على كون الأنا هو "عنترة العبسي"، وكأنه يفترض شخصية أخرى حديثة هي: عنترة المصري.

(٢٨) القرآن الكريم – سورة هود.

(٢٩) أمل دنقل- الأعمال الكاملة- ديوان: أوراق الغرفة رقم (٨)- قصيدة: مقابلة خاصة مع ابن نوح- ص: ٤٠٩، ٤١٠

(٣٠) يولاند جاكوبي- علم النفس اليونجي- ترجمة: ندرة اليازجي – الأهالي للطباعة – دمشق- الطبعة الأولى: ١٩٩٣- ص: ٥٩

(٣١) عبد الله الغذامي- النقد الثقافي.. قراءة في الأنساق الثقافية العربية- المركز الثقافي العربي- بيروت / الدار البيضاء- الطبعة الثانية- ٢٠٠١-

(٣٢) راجع في هذه القسمة بالتفصيل: شوكت نبيل المصري – الشعرية والعلامة والجسد في شعر محمد عفيفي مطر- رسالة ماجستير مخطوطة- كلية الآداب جامعة المنوفية ٢٠٠٣

(٣٣) تمثل عتبات النص خطابا قبل نصي (أكان شعريا أم لم يكن) ومشحونا بمقصدية المرسل شحنا تاما، وموسوما بأسلوبية نصه وسما واضحا، ومن ثم فإنها واحدة من أهم موجهات القراءة، وإن قراءة النص تقفز على

تلك العتبات دونما وعي بوظائفها، هي قراءة مبتسرة لا ترى من النص إلا تصورات منهجها، ولا تلقي بالا إلى تصورات النص عن نفسه وعما يجب لقراءتها أن تأخذه باعتبارها أخذها منهجها بالاعتبار.

(٣٤) الكتاب المقدس- العهد الجديد- إنجيل يوحنا - الإصحاح الحادي والعشرون - الآية الأخيرة (٣٥)- ص: ١٨٨

(٣٥) الكتاب المقدس- العهد القديم- تكوين- الإصحاح الثالث- ٢٣- ص: ٧

(٣٦) الكتاب المقدس- العهد الجديد- إنجيل يوحنا - الإصحاح الثامن عشر- ٣٦- ص: ١٨٢، ١٨٣

(٣٧) أمل دنقل- الأعمال الكاملة- ديوان: العهد الآتي- عتبة الديوان- ص: ٢٨١

(٣٨) تحديد المسند إليه ومسنده المكانيين ليس عشوائيا، وإنما منظور فيه إلى الأولية المكانية، هذه الأولية التي تؤكدها أولية أخرى هي الأسبقية الزمنية للتوراة على الإنجيل..

(٣٩) عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز- تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي- مكتبة القاهرة- ١٩٨٠- ص: ١٧٨.. وما بين قوسين إشارات الباحث لا المحقق.

(٤٠) الخطيب القزويني- الإيضاح في علوم البلاغة- مكتبة محمد علي صبيح- القاهرة- ١٩٨٢- ص: ١١٠.

(٤١) راجع في ضروب الحذف ومذاهبه عند البلاغيين العرب: أحمد مطلوب- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها- مطبعة المجمع العلمي العراقي- بغداد- الجزء الأول- ١٩٨٣- مادة: الإيجاز- من ص: ٣٤٤ إلى ٣٦١

(٤٢) راجع في منهج دراسة العنوان: محمد فكري الجزار- العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة - ١٩٨٩

(٤٣) أمل دنقل- الأعمال الكاملة- ديوان العهد الآتي- سفر التكوين- الإصحاح الرابع- ص: ٢٨٩

(٤٤) يراجع: الكتاب المقدس- العهد الجديد- إنجيل متى (على سبيل المثال)- من أول الإصحاح الخامس نهاية الإصحاح السابع.

(٤٥) أمل دنقل- الأعمال الكاملة- ديوان العهد الآتي- قصيدة: سفر التكوين- الإصحاح الثالث- ص: ٢٨٨

(٤٦) القرآن الكريم- سورة المائدة.

(٤٧) أمل دنقل- الأعمال الكاملة- ديوان العهد الآتي- قصيدة: سفر الخروج- الإصحاح الأول- ص: ٢٩١

(٤٨) أمل دنقل- الأعمال الكاملة- ديوان العهد الآتي- قصيدة: سفر التكوين- الإصحاح الرابع- ص: ٢٨٩

(٤٩) إن خارجية المتناص معه يمنع اعتباره نصا، وإن كان كذلك، فهو نص مضاف إليه أكثر من قراءة استوعبته ضمن الأنساق العامة التي يقوم عليها المجتمع.

(٥٠) الاسم الذي حملته السيرة الشعبية هو: قصة الزير سالم أبو ليلة المهلهل الكبير حسب ما وضعه طابعها صاحب مكتبة الجمهورية العربية بالصناديقية حي الأزهر - القاهرة- د.ت

(٥١) أمل دنقل- الأعمال الكاملة- ديوان: أقوال جديدة عن حرب البسوس- قصيدة: أقوال اليمامة- ص: ٣٦٨

(٥٢) راجع المادة في: خليل أحمد خليل- مفاتيح العلوم الإنسانية- دار الطليعة- بيروت- ١٩٨٩- ص: ٤٨٢- المادة العربية: معرفة (مضمونها وفعلها). راجع المادة- كذلك - في: المعجم الفلسفي المختصر- ترجمة: توفيق سلوم- دار التقدم- موسكو- ١٩٨٦- ص: ٣٦٧

(٥٣) أولا:- ما بين قوسين مداخلة الباحث على الصياغة حينا والفكرة حينا آخر. ثانيا:- راجع: العربي الذهبي- شعريات المتخيل.. اقتراب ظاهراتي- شركة المدارس- الدار البيضاء - الطبعة الأولى- ٢٠٠٠ - ص: ١٢٥

(٥٤) قد أزعم على الخطاب البلاغي أن كل الاستعارة هي كل تقرير أو تصوير لا يمكن للواقع أن يؤوله بمقولاته.

(٥٥) أمل دنقل- الأعمال الكاملة- ديوان: أقوال جديدة عن حرب البسوس- قصيدة: مراثي اليمامة- ص: ٣٦٢

(٥٦) قدامة بن جعفر- نقد الشعر- تحقيق- كمال مصطفى- مكتبة الخانجي- القاهرة- الطبعة الثالثة - ١٩٧٨- ص: ١٠٠. ويراجع كذلك: إدريس الناقوري- المصطلح النقدي في نقد الشعر- المنشأة العامة للنشر- طرابلس- ١٩٨٤- ص: ١٨٥

(٥٧) قدامة بن جعفر- المرجع نفسه- ص: ١٠٢

(٥٨) قدامة بن جعفر- المرجع نفسه- ص: ١٠٨.. يوجز إحسان عباس رؤية قدامة للأغراض الشعرية قائلا: رأي قدامة أن أغراض الشعر إما أن يكون موضوعها: "الإنسان" (الممدوح- المهجو- المرثي- المتغزل به- الموصوف) وإما أن يكون موضوعها "الشيء" (الوصف) وقد يجيء موضوع سادس يجمع بين هذين بالرابطة الصورية (التشبيه). وفكر قدامة أننا إذا استثنينا الوصف- وهو موضوع مشترك- بين الناس والأشياء فإن الأربعة الأولى ليست إلا منحا للصفات أو سلبا لها. تاريخ النقد الأدبي عند العرب- دار الثقافة - بيروت- الطبعة الرابعة- ١٩٩٢- ص: ١٩٥.. وفيما سبق ما يؤكد أن أغراض الشعر العربي بينها شكل من أشكال الاعتماد المعرفي، بما يجعل أدنى تغيير في غرض ما بمثابة تغيير في سواه، أو في الأقل قطع بينه وبين سواه.

(٥٩) راجع على سبيل المثال: شارلوت سيمور. سميث- موسوعة علم الإنسان- ترجمة بإشراف: محمد الجوهري - المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة- ١٩٩٨- مادة: الثقافة culture- من ص: ٣٠٩ إلى ص: ٣١٥، وتقرّ المؤلفة، منذ البداية، أن مفهوم الثقافة قد عرف ووظف بطرق متنوعة أشد التنوع، ولا يوجد إجماع تام على معناه الدقيق (ص: ٣٠١). ويقول خليل أحمد خليل صاحب "المفاتيح": "وجد علماء الاجتماع والإناسة والأنام ما يربو على ١٦٠ تعريفا لهذا المفهوم، فصنفوها في سبعة أصناف: وصفية - تاريخية- معيارية- نفسانية- بنيوية- توليدية- أو ناقصة.." خليل أحمد خليل- مفاتيح العلوم الإنسانية- مرجع سابق- مادة: ثقافة- ص: ١٤٥

(٦٠) إن كلا من النموذج الأصل والخصائص المميزة نظريتان في علاقة الفكر بالثقافة، وهما نظريتان متنافستان في مجال علاقة الفكر بالثقافة، ونحن نتوسل بهما كإجراءين تصنيفيين للسجلات الثقافية لا أكثر.. يراجع: هدسون (حرف الدال من الاسم الأول للمؤلف وليس لقبا علميا كما قد يتبادر للذهن)- علم اللغة الاجتماعي- ترجمة: محمود عبد الغني عياد- دار الشئون الثقافية- بغداد- الطبعة الأولى- ١٩٨٧- ص: ١٢٧، ١٢٨

(٦١) القيمة الفائضة مصطلح مركزي في النظرية الماركسية.

(٦٢) إضافة الباحث.

(٦٣) جمال الدين بن شيخ — الشعرية العربية — ترجمة: مبارك حنون وآخرين — دار توبقال — الدار البيضاء — الطبعة الأولى — ١٩٩٦ — ص: ٢٣٩

(٦٤) تزفتان تودوروف — بعض التأملات العامة في السحر — ترجمة: محمد إسليم — مجلة: العرب والفكر العالمي — مركز الإنماء القومي — بيروت — العددان: ١٣، ١٤ — ربيع ١٩٩١ — ص: ١٣٣

(٦٥) أمل دنقل — الأعمال الكاملة — ديوان: أوراق الغرفة رقم (٨) — قصيدة: إلى محمود حسن إسماعيل — ص: ٤٢١.

(٦٦) أمل دنقل — الأعمال الكاملة — نفسه — القصيدة نفسها — ص: ٤٢٢

(٦٧) أمل دنقل — الأعمال الكاملة — نفسه — القصيدة نفسها — ص: ٤٢٢

(٦٨) أمل دنقل — الأعمال الكاملة — نفسه — قصيدة: مقابلة خاصة مع ابن نوح — ص: ٤١٠

(٦٩) أمل دنقل — الأعمال الكاملة — نفسه — قصيدة: قالت امرأة في المدينة — ص: ٣١٨، ٤١٩

(٧٠) أمل دنقل — الأعمال الكاملة — نفسه — قصيدة: ضد من — ص: ٣٨٤، ٣٨٥

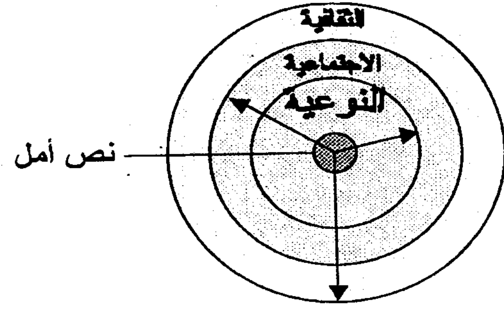
(٧١) المصدر نفسه — ص: ٣٨٥

(٧٢) أمل دنقل — الأعمال الكاملة — نفسه — قصيدة: الطيور — ص: ٤٠٠

(٧٣) أمل دنقل — الأعمال الكاملة — نفسه — قصيدة: الخيول — ص: ٤٠٦

(٧٤) معيار الحقيقي والمجازى هو "النص" باعتباره ممثلا لأعراف الشعرية ومواضعاتها.

(٧٥) يمثل نص "أمل" مركز التقاء الدوائر الثلاث كما هو واضح من المخطط التالى :



(٧٦) راجع مفهوم النص الذى تقترحه الدراسة باعتباره : الجامع الجدلى بين النسيج/اللغة والفضاء/العالم.

(٧٧) إن موضوع تأثير شعر أمل فى الشعرية العربية المعاصرة، والشعر السياسى منها على وجه التحديد موضوع جدير باهتمام الباحثين والنقاد لاستكمال صورة شعرية "أمل دنقل" التى تتعدَّى نصَّه وتمارس فاعليتها (بتوقيع شاعرها) فى نصوص معاصريه وتاليه على السواء. وقناعة الباحث تتمثل فى أننا لا يمكن أن نركن إلى كمال تصوراتنا، وحتى صوابها، عن الشعرية العربية المعاصرة، ولم يتم استجلاء أثر شعرية شاعرنا فيها.

دراسة في السينما التسجيلية:

عن الإمتاع الجمالي في تسجيلية مدكور ثابت جدل الأسئلة والأجوبة أسلوبا للسرد بالسينما الخالصة



شريف فتحي

نبدأ بالاتفاق مع الناقد السينمائي سمير فريد، لنؤكد على ماقاله منذ أكثر من ربع قرن حول فيلم "ثورة المكن" الذى صور كأول رد فعل سينمائي لنكسة يونيو ١٩٦٧، حيث اعتبره "أول تجارب السينما الخالصة في الفيلم المصرى"(١) ومن ثم نعترف بسبق سمير فريد في هذا الرصد والتقييم، إذ يمثل هذا الفيلم بالفعل انتقالة كبيرة في الفيلم التسجيلي السينمائي في مصر، سواء من حيث أسلوب السرد والبناء، أو من حيث الجمالية السينمائية، بل إنه يمثل بحق البداية الأولى لظهور مدارس للسينما التسجيلية في مصر.

ولقد تكشف لنا ذلك واضحا منذ اقتربنا بالبحث من مبدعي السينما التسجيلية المصرية، عندما بدأت تتكون لدينا مجرد فكرة نظرية، أو هي "فرضية لبحث"، حول نوع متميز جدا من الإمتاع السينمائي التسجيلي الذى نلمسه عند مدكور ثابت، فأصبحت تلح علينا ضرورة تحليله واستكشافه كلما شاهدنا فيلما تسجيليا له. حيث كانت تنشأ لدينا هذه الفرضية عبر تكرار الظواهر التي نلاحظها على أسلوبه السردى في كل مرة، ومن ثم لم يتوقف شغف البحث عن إجابة قاطعة حول قيمة وفاعلية هذا "التكرار"، إذ تنص هذه الفرضية على:

"أن مايميز أسلوبا خاصا للسرد التسجيلي الذى يبدعه مدكور ثابت بالسينما الخالصة، هو تلك الإثارة المتلاحقة للتساؤل لدى المتفرج في كل لحظة.. وكذلك إجابة هذا المتفرج في كل مرة ايضا، لكن دون فقدان التجدد المتلاحق في الأسئلة، أى بما يحقق جدلا مستمرا بين الأسئلة والأجوبة طوال عرض الفيلم، وهو مايضمن بدوره إمتاعا خاصا للمشاهدة التسجيلية".

وتتأسس هذه الصيغة على قناعتنا بأن أهم سمات الفيلم التسجيلي أنه يحمل بالضرورة معلومة أو معلومات أو رؤية خاصة، ويكون له - في المجمل - هدف واضح يسعى لتحقيقه، لذا نرى أن طلاقة الإبداع التسجيلي المطلوبة لطبيعة هذا الفن المتفرد والمختلف عن الروائي، تجعل السرد التسجيلي شديد الصعوبة، فهو إما أن يأتي إلينا مباشرا ينأى عن طلاقة الإبداع كما هو الحال في الكثير من الأفلام المصرية أو الأفلام العالمية على حد سواء، وإما أن يتمكن من بناء فني يحمل معلوماته ورؤاه ويصل إلى هدفه بعيدا عن هذه المباشرة وبعيدا عن شروط الاصطناع التمثيلي التي تسقطه في قيود الدراما الروائية غير اللازمة له أى تبتعد به عن بنية السرد التي تطرحها فرضيتنا حول إبداع مدكور ثابت التسجيلي، فطبيعة الدراما التسجيلية عنده تنبع من داخلها، لأن البناء

السردى ذاته هو الذى يصنع هذه "الدراما" فى حرية تامة بلا اعتماد على شخصيات روائية أو أحداث تمثيلية.

لكن الفيلم التسجيلى، ومع تخلصه من القيود الروائية، إذا ماقيدته بعض الشروط الأخرى التى قد يمر بها مبدعنا مدكور ثابت في حالة الفيلم الدعائى خاصة، باعتباره فيلما تتقيد طبيعة عناصره بهدفه الدعائى، فهل ستتمكن - فى هذه الحالة - سردية مدكور ثابت المتميزة مع أسلوبه السينمائى الخاص من تحقيق نفس "دراميته التسجيلية" رغم هذه الشروط المقيدة؟ هذا هو ماجعلنا نختار للتحليل نموذجين من أعمال مدكور ثابت: أولهما نموذج حر الإبداع هو "ثورة المكن" من إنتاج عام١٩٦٧، أما الثانى فهو فيلم "الشمندورة والتمساح" من إنتاج عام ١٩٨٠ وهو نموذج مقيد بجهة منتجة تسعى للدعاية عن إنجازاتها..

إذن هل تثبت الفرضية وتصدق فى حالتى هذين الفيلمين معا، وهما المختلفان تماما من حيث ظروفهما المتعلقة بطلاقة الإبداع؟..

هل يمتلك بالفعل مدكور ثابت أسلوبا خاصا في السرد التسجيلى ينطبق على الحالتين متجاوزا حتى قيود هذه الدعائية؟

وهل هذا الأسلوب هو حقا ما أسميناه "جدل الأسئلة والأجوبة"؟ وهل هو جدل الدراما الناشئة عنه ذهنيا من خلال اللعب بطرح الأسئلة؟

وهل هو جدل خلق الأسئلة مع طرح الإجابة، أم مع اكتشاف الإجابة؟ كذلك يهمنا أيضا بنفس الدرجة، الطرح لضرورة معرفية تتعلق بتاريخ ومسار الفيلم التسجيلى المصرى، وما إذا كانت لهذا الفيلم مدارسه وأساليبه ونقاط تحوله وانطلاقه، سعيا لتحديد موقع المبدع الذى نبحثه على خريطة هذا المسار.

لكن ومنذ أنشئ المعهد العالى للسينما بالقاهرة عام ١٩٥٩، وحيث قدمت العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه التى بلغ مجموعها ستين رسالة حتى ديسمبر١٩٩٦، إلا ان اثنتين منها فقط قد تناولتا السينما التسجيلية، أى بنسبة شبه معدومة قياسا على ماتستحقه، بل إن الأهم أن الرسالتين جاءتا مقتصرتين على نوعيتين محدودتين من حيث الإبداع، هما الفيلم الحربى والفيلم التعليمى[٢]، ونرى فى الاقتصار عليهما عاملا يحجب تاريخ الفيلم التسجيلى المصرى وإبداعاته التى لم تتعرض للدراسة العلمية لتكون مرجعا نظريا يسد ندرة الكتب السينمائية التى تتناول السينما التسجيلية، وبما يساعد دارسى السينما على المزيد من التحليل العلمى للأساليب الإبداعية، باعتبارها ضرورة لازمة لكى يبدأ الدارس الجديد إبداعه من حيث انتهى من سبقوه، وليكتشف هو أساليب جديدة.

من هنا كان سعينا للبحث فى السينما التسجيلية المصرية من ناحية، ومحاولة إثبات فرضيتنا حول مدكور ثابت وموقعه الإبداعى من مسيرة هذه السينما من ناحية أخرى..

أولا: ثورة المكن.. ثورة السينما

ولأننا بصدد خصوصية فنية، كان قد بدأ تحققها بفيلم يمثل فى رأينا منعطفا تاريخيا، لذا فإن وقفة استرجاع التاريخ تعنى بالنسبة لنا رصدا لسمات ومسار التسجيلية السينمائية قبل "ثورة المكن" الذى أنتج عام ١٩٦٧، وعليه فسوف نتبنى تقسيم تاريخ الفيلم التسجيلى إلى ثلاث مراحل، حيث تنتهى الأولى فى عام ثورة يوليه١٩٥٢ التى لعبت دورا أساسيا فى دفع مسار الفيلم التسجيلى المصرى وإنتاجه، ومن ثم فقد بدأت المرحلة الثانية فى ظلها حتى عام ١٩٦٧ الذى هو بداية المرحلة الثالثة، فبخلاف أنه عام النكسة التى أثرت على الحركة الثقافية عامة، فإنه عام إنشاء المركز القومى للأفلام التسجيلية والقصيرة[٣] وإنتاجه الأول "ثورة المكن" وهو الذى عبر فيه مدكور ثابت عن الظرف السياسى بعد حرب يونية١٩٦٧ فجعل من المصنع رمزا للثورة وجعل من

عمالها صورة للشعب الذى يناضل فى سبيل البناء وفى سبيل السلام أو كما تقول الجملة الوحيدة فى الفيلم: "المكن ده بتاعنا.. إحنا اللى بنيناه.. وإحنا اللى هانحميه.."[٤]

المرحلة الأولى:

فى الأصل ومنذ بداية الاختراع، ولدت السينما تسجيلية، فالأفلام الأولى التى صورها الأخوان لومبيير بغرض تقديم الاختراع الجديد وتجريبه وعرضه، كانت أفلاما تسجيلية (١٨٩٥).

وعندما ولدت السينما فى مصر ـ بعد شهور من ميلادها فى العالم ـ ولدت تسجيلية أيضًا، سواء بالأفلام التى صورها مساعدو لومبيير (١٨٩٧) ومِنْ بعدهم أجانب آخرون، أو الأفلام التى صورها محمد بيومى بعد ذلك بسنوات (١٩٢٣).

وهنا لابد أن نشير إلى تطابق التجربة السينمائية الأولى التى أدار فيها محمد بيومى الكاميرا مصورا وصول الزعيم سعد زغلول إلى الإسكندرية (١٩٢٣) وما جاء فى لوحات عناوين الفيلم بأنه "أول فيلم من تصوير مصرى وطنى"، هى تجربة مطابقة من حيث طبيعتها للأفلام الأولى للأخوين لومبيير، والتى كانت تجارب لإثبات الاختراع الجديد بأفلام مثل خروج العمال من المصنع، أو وصول قطار إلى المحطة.. الخ. وهكذا تحتفظ تجارب لومبيير فى فرنسا ـ مثلما تحتفظ تجارب بيومى فى مصر ـ بقيمتها التأريخية للسينما بعيدا عن التقييم الفنى. وذلك على عكس مايجب تتبعه فى التاريخ اللاحق، حيث استمرت السينما التسجيلية المصرية فى طريقها الكمى والكيفى ليتبناها رواد مثل سعد نديم، وتستمر المسيرة على أيدى مبدعين وهبوا فنهم للتسجيلية، ووجدوا فيها الحرية الإبداعية التى ينشدونها.

وأهم ماتميزت به المرحلة الأولى من تطورات هو إنشاء أول قسم للأفلام التسجيلية بأستوديو مصر[٥] عام١٩٣٦. كما شهد عام ١٩٤٦ ظهور الفيلم الأول لسعد نديم الرائد الحقيقى للفيلم التسجيلى المصرى من حيث شريحته النوعية الواضحة، فقد بدأ بفيلمه "الخيول العربية" ليصبح أول مخرج يختار هذا النوع من الأفلام ليكون وسيلة فى التعبير يتبناها احترافا حتى آخر لحظة فى عمره؛ فالفيلم التسجيلى لم يكن بالنسبة له مجرد وسيلة لاختبار قدراته كما كان الأمر بالنسبة لمحمد كريم وتجربته الأولى فى فيلم" حديقة الحيوانات"(١٩٢٧) الذى كان امتحانا من طلعت حرب لقدرات محمد كريم فى الإخراج [٦]. كما لم يكن الفيلم التسجيلى عند سعد نديم مجرد وسيلة للدعاية والإعلان مثلما كان الأمر بالنسبة لنيازى مصطفى الذى بدأ عام ١٩٢٧ بإخراج سبعة أفلام عن شركات بنك مصر كان الهدف منها الدعاية لهذه الشركات والإعلان عنها أكثر مما كان التعريف بها ودراستها[٧]. ولم يكن الفيلم التسجيلى بالنسبة لسعد نديم مجرد خطوة فى التدرج لإخراج الأفلام الروائية مثل مخرجين آخرين منهم صلاح أبو سيف[٨].

وتعد أسماء أفلام سعد نديم فى هذه المرحلة قراءة لنوعيتها[٩]. وفى تقييمه لهذه المرحلة التى يمكن قسمتها إلى جزئين (الأول حتى ١٩٤٦ والثانى إلى ١٩٥٢) يقول الرائد سعد نديم[١٠]:

"إن القسم الأول كان يغلب على أفلامه إما الإرشاد أو الدعاية المباشرة للشركات الكبرى (بنك مصر وشركاته ـ وشركات استصلاح الأراضى) أما القسم الثانى فتظهر فيه بدايات نغمة جديدة وهى الدعاية للبلاد بشكل عام".

وبينما يقيم سعد نديم المرحلة الأولى بأن طابعها كان دعائيا سواء لشركات أو للبلاد.. فالجدير بالذكر أن أفلامه اهتمت بالدعاية للبلاد إذ قدم أفلاما تنبع من حسه الوطنى الفردى فكان سابقا على الطابع العام الذى ساد بعد ثورة يوليو ١٩٥٢.

المرحلة الثانية (١٩٥٢ ـ ١٩٦٧):

ويتفق الرائد سعد نديم مع الناقد سمير فريد فى تحديد ثورة يوليو ١٩٥٢ كبداية لمرحلة جديدة ومختلفة فى تطور ونمو الفيلم التسجيلى، وقد استكمل فيها سعد نديم سلسلة أفلامه

الوطنية مقدما ٤٤ فيلما بخلاف مشاركته في المجلة السينمائية. كما شهد عام ١٩٥٤ ظهور أول أفلام صلاح التهامى "مصنع الصفيح" من إنتاج وحدة السينما بشركة شل، وهى نفس الوحدة التى شهدت ميلاد أكبر المصورين التسجيليين حسن التلمسانى.

كما شهدت تلك الفترة ميلاد أول مصلحة حكومية تهتم بالفيلم التسجيلى وهى مصلحة الاستعلامات، لكنها اهتمت بدوره الدعائي فقط[١١]. وقد ساعد إنشاء القطاع العام على الاهتمام بالفيلم التسجيلى وزيادة إنتاجه، فقد أنتجت المؤسسة المصرية العامة للسينما أفلام ولى الدين سامح التى تعد أول أفلام مصرية تسجيلية تهتم بالآثار وبالتاريخ المصرى القديم، وإن كان ذلك قد تم بدافع ذاتى من المخرج نفسه، مما جعل أفلام ولى الدين سامح تقدم الاختلاف الأول فى تاريخ السينما التسجيلية المصرية عما ساد من النزعة الخطابية التى غلبت على أفلام صلاح التهامى صاحب الإنتاج الأغزر، كما غلبت على بعض أفلام سعد نديم[١٢].

وقد شهدت تلك الفترة أيضا أفلام حسن توفيق التى اهتمت بالآثار الإسلامية إلا أن ذلك كان راجعا لأنها من إنتاج المؤتمر الإسلامى[١٣]. كما قدم عبد القادر التلمسانى أفلامه الأولى التى كانت إما تعليمية لحساب وزارة الزراعة، أو دعائية سياحية من إنتاج مؤسسة السينما، أو توثيقية لمشاريع عمرانية لحساب شركة المقاولون العرب[١٤]. كذلك أفلام حسن التلمسانى، فقد كانت أيضا إما دعائية أو توثيقية لمشروعات عمرانية وكانت كلها من إنتاج المكتب العربى للسينما[١٥].

أما أفلام صلاح أبو سيف وفطين عبد الوهاب وكمال الشيخ وعاطف سالم فقد تحكمت الجهة المنتجة ليصبح الفيلم دعائيا لشركة أو مؤسسة أو مجرد دعاية سياحية. ولكن هذا لا ينفى ما شهدته هذه الفترة من ميلاد لبعض التجارب التى بها بذرة اختلاف نابع من اهتمام الفنان كما فى حالة ولى الدين سامح، وما أنتجته المؤسسة المصرية العامة للسينما من بعض الأفلام ومن بينها فيلم "القلة" لتوفيق صالح، و"توت عنخ آمون" لفطين عبد الوهاب"[١٦].

فى الخلاصة نرى أنه، وإن كان يحسب لبعض الأفلام التى أنتجتها المؤسسة خروجها عن إطار الدعاية، فإن واحدا منها لم يقدم شكلا جديدا يعد ثورة فنية أو انتقالة فى تاريخ السينما التسجيلية وخاصة فى تقنية السرد السينمائى أو استخدام مفردات اللغة السينمائية، فهذه الأفلام إما جاءت صورا جميلة مع الموسيقى أو جاءت فى شكل حكى مباشر لسرد التاريخ أو الأحداث.

المرحلة الثالثة:

وجاء عام ١٩٦٧ ليشهد إنشاء المركز القومى للأفلام التسجيلية والذى كان "ثورة المكن" من بواكير إنتاجه.

وإذا كنا قد وصلنا زمنيا إلى فيلم "ثورة المكن" والذى افترضنا فيه منذ البداية أنه يمثل انتقالة فى الفيلم التسجيلى المصرى فلابد لنا أن نحلل الفيلم تحليلا منهجيا يثبت هذه القيمة الفنية التى توثق له كأول سينما خالصة فى مصر.

ولكن قبل أن نبدأ هذا التحليل واستمرارا للسرد التاريخى فهناك عوامل مساعدة على اتخاذ "ثورة المكن" مكانته كانتقالة فى تاريخ الفيلم التسجيلى المصرى، وهى عوامل لا تقلل من دور سبقه فى تقديم السينما الخالصة، وإنما وجب ذكر هذه العوامل على سبيل التوثيق من ناحية، والتأكيد على هذا السبق من ناحية أخرى:

عوامل مساعدة:

١- إن فيلم "ثورة المكن" كان واحدا من ثلاثة أفلام قدمها خريجو معهد السينما[١٧] الذى أنشئ عام ١٩٥٩ وتخرجت أول دفعاته عام ٦٣ وكان مدكور ثابت خريج الدفعة الثالثة التى تخرجت عام ٦٥. ولقد خلق معهد السينما جيلا جديدا مختلفا من صناع السينما، فلم يتوقف الخريجون عند معرفة التقنية السينمائية وحدها، بل برز دور المعهد فى خلق جيل جديد مثقف واع، يعرف

كيف يستخدم السينما للتعبير عن أفكاره، وهو ما جعل هذا الجيل يتميز بهذا عمن سبقوه، وبالتبعية كان مدكور ثابت كذلك، بل وجاء فيلمه دليلا قويا على دور المعهد فى بناء عقل الفنان السينمائى الجديد.

٢- إنه حتى عام ١٩٦٧ لم يكن شادى عبد السلام فنان السينما المصرية قد قدم أفلامه التسجيلية الرائعة التى جاءت شعرا سينمائيا، فأول أفلامه التسجيلية "آفاق" هو من إنتاج عام ١٩٧٢، كذلك فإن الأجيال الجديدة من المخرجين الذين قدموا أفلاما تسجيلية شعرية أو عبر بناء جديد يخرج عن نطاق الدعائية التى سيطرت على الفيلم التسجيلى المصرى طوال تاريخه قبل ١٩٦٧، لم يكونوا قد قدموا أفلامهم بعد، ونذكر هنا على سبيل المثال (سمير عوف وبدايته عام ١٩٦٩ فى رائعته الأولى "القاهرة ١٨٣٠" - وهاشم النحاس فى "النيل أرزاق" سنة ١٩٧٢).

٣- إن عامل إنشاء المركز القومى للأفلام التسجيلية - منتج "ثورة المكن"- هو فى حد ذاته عامل مساعد جوهرى، إذ أعطى هذا المركز الفرصة للمخرجين كى يقدموا إبداعاتهم التسجيلية بعيدا عن ضغوط الدعائية والمباشرة التى فرضتها الجهات المنتجة على صانعى الفيلم التسجيلى قبل ذلك، باستثناء المؤسسة المصرية العامة التى أعطت من قبل قدرا من الحرية.

تلك هى العوامل المساعدة التى لزم ذكرها، لكن قبل أن نبدأ فى تحليل "ثورة المكن" لابد أن نشير إلى أننا بصدد تحليل لعنصر "السرد التسجيلى"، ولذا ستقتصر دراستنا على هذا الجانب دون سواه، أما فى حالة تعرضنا لأى عنصر آخر من عناصر صنع الفيلم سيكون للربط بينه وبين عنصر السرد ذاته باعتباره المستهدف الأساسى لهذا التحليل.

بطاقة فيلم "ثورة المكن" (تسجيلى ١٠ دقائق):

فكرة وسيناريو وإخراج : مدكور ثابت

مونتاج : عادل منير

تصوير: ممدوح هلال

مهندس الصوت : مجدى كامل

إنتاج : المركز القومى للأفلام التسجيلية والقصيرة

سنة الإنتاج : ١٩٦٧.

ثانيا : تحليل السرد التسجيلى فى "ثورة المكن"

ما قبل التيترات (العناوين)

- لقطة لسائل لزج يسيل منتشرا بانسياب على سطح الزجاج المشوه من حيث استواؤه (مع صوت دقات طبل وآلة نفخ زاعقة بتقاطعات غريبة)

السؤال الذى يدور هنا فى ذهن المتفرج هو ببساطة شديدة: "ما هذا؟"

فالصورة التى وصفناها هى لسائل غير متضح إن كان زيتا أم عسلا أم ماذا؟

.. كذلك يكون التساؤل عن الخلفية أيضا: هل هى زجاج أم جسم آلة أم ماذا؟

.. كما يؤكد شريط الصوت على عنصر التساؤل عبر دقات الطبول المتباعدة زمنيا مع تقاطعات آلة النفخ الغريبة.

التيترات (العناوين)

- تظهر الأسماء على خلفية سوداء وفلاشات إضاءة دائرية تضىء وتطفئ على التوالى (مع موسيقى بيانو يتقاطع معها صوت آلة النفخ الذى أصبح يشبه سارينة إسعاف متقطعة).

يظهر رسم ترس، مع ظهور اسم الفيلم "ثورة المكن".

- بعض الأسماء تظهر على الانتقال من NET إلى FLEW لنفس لقطة ما قبل التيترات، والبعض الآخر يظهر على لقطة لما يشبه زجاجا ضبابيا فى تصويره.

وهنا وفيما عدا ترس الماكينة المعد بالرسوم المتحركة مع اسم الفيلم، فإن كل العناصر لا تشير إلى دلالة معروفة أو واضحة، بل تثير تساؤلا جديدا: ماذا سيكون هذا الفيلم؟.. كما أن تداخل عناصر الصورة المختلفة ما بين فلاشات وبين لقطة ما قبل التيترات إنما يزيد من طرح الأسئلة داخل ذهن المتفرج.

الجزء الأول:

- لقطة انتقال من Flew إلى Net للقطة السائل اللزج، مع موسيقى لآلة نفخ حادة فى شجن.
- Zoom Out من السماء إلى مجموعة مداخن مصانع يتصاعد منها الدخان.
- Tracking من اليسار إلى اليمين: مجموعة المداخن فى الخلفية وفى المقدمة أشجار.
- لقطة عامة لمصنع فى يمين الكادر ومجموعة مداخن فى الخلفية وفى اليسار شارع مسفلت.
- مدخنة يسار الكادر وجزء من جسم المصنع يحتل كامل الثلث الأسفل من الكادر.

وفجأة يظهر جعران خشبى (لعبة) راقصا على أنغام (الواحدة ونصف)، وتتبعه عدة جعارين أخرى راقصة أيضا مع بقاء لقطة المصنع.

فى هذا الجزء طرحت إجابة للسؤال المرتبط بالتيترات، فالفيلم سيدور حول المصانع ،لكن:

سرعان ما يبزغ سؤال مباغت حول علاقة ذلك بألعاب الجعارين الشعبية التى ظهرت مصطحبة معها إيقاعات راقصة بديلا عن غرابة الإيقاعات السابقة، ويبزغ هذا التساؤل مع بقاء سؤال آخر لم تتم الإجابة عنه بعد، وهو المتعلق بما قبل التيترات: "ماذا كانت تلك اللقطة؟ وماذا تعنى؟ ".. بالإضافة إلى أن جزء بداية الفيلم يطرح بدوره سؤالا: "ماذا بخصوص المصانع أو المكن؟ ما بها؟ "وقد أجج شجن الموسيقى من نار التساؤل ولهفة البحث عن إجابة، فإذا بالجعارين الراقصة وقد وصلت بالتساؤل قمته التى لا يهدئ منها حلاوة الإيقاعات والحركات المرئية الراقصة على ضرباتها، إذ: "ما علاقة الجعارين والرقص بالمصانع والمكن والمداخن؟"..

الجزء الثانى (راقص):

- مجموعة لقطات تصل إلى حوالى أربعين لقطة قريبة لأجزاء من مكن فى حالة رقص بحركات تكاملية أو متضادة ولكنها متواصلة ما بين رأسية وأفقية ودائرية (ومتوافقة مع إيقاعات موسيقى راقصة ذات طابع مصرى وبها ثلاث نقلات موسيقية مع اختلاف حركات المكن).
- ضمن هذه اللقطات أربع لقطات لحلزونى يدور حول نفسه سواء وحده أو ضمن مجموعة، ولقطتان شبه ضبابيتين لمنتج زجاجى متحرك بشفافيته فى حيوية راقصة، ولقطة لمنتج يشبه النسيج وبحيوية مشابهة للزجاج فى تشكيله الجمالى.

ولقد قدم هذا الجزء من الفيلم إجابة للسؤال الذى طرح فى الجزء الأول (ماذا بخصوص المصنع أو المكن؟) إن المكن هنا فى حالة عمل دائمة وإنتاج - لا يهم نوعيته - ولكنها حالة عمل فرحة دائمة (راقصة) متميزة.. مبشرة.. محلقة فى الأحلام.. الأحلام التى هى خيال اجتمعت فيه المتناقضات ما بين الألعاب الراقصة (الجعران) وبين جدية الإنتاج.

كما طرح هذا الجزء بدوره سؤالا جديدا: "ثم ماذا؟" إلا أنه لم يجب حتى الآن على غرابة اللقطة غير المفهومة التى جاءت فيما قبل التيترات.

هذا مع الإشارة إلى أن الإضاءة الخلفية مع الإضاءة الجانبية قد جسدتا المكن ودفعت بداخله قوة جاءت مساوية لقدر الغموض الذى ظلت تحققه الأحجام القريبة للقطات المكن، إذ لم نر ماكينة كاملة أو مصنعا كاملا، بالإضافة إلى أن الإيقاع الراقص للمكن قد اختيرت له لقطات رتبت بحيث تخلق حركة داخلية خاصة وحية جدا فى رقصها، حيث كانت تتكون من تضاد اتجاه حركة المكن من اليسار إلى اليمين ثم العكس، أو من أعلى إلى أسفل ثم العكس، وقد خلق ذلك

حيوية بالرغم من عدم وجود عنصر بشرى، فكاد المكن أن يصبح حيا كأنه مجموعة عمال بشريين يتحركون فى كافة الاتجاهات.

الجزء الثالث:

تنقض فلاشات بيضاء متقطعة، وتقطع استمرار لقطة بها حركة ماكينة، وكلما استمرت اللقطة قطعتها الفلاشات البيضاء (مع مؤثر خبطات قوية، بينما تبطئ الموسيقى ثم تتوقف تماما).

- القطع إلى لقطة لماكينة دائرية فى حالة حركة.
- قطع إلى نفس اللقطة بنفس الحجم لنفس الماكينة، لكن فى حالة ثبات (كادرات قليلة).
- ثم لقطة لهذه الماكينة الدائرية ذاتها مستمرة فى حركتها.
- وقطع إلى لقطة عامة بالكاميرا المحمولة تهتز مصورة مصنعا من الخارج (مع مؤثر يشبه صوت طلقات رصاص ومدافع).
- ثم نفس لقطة المصنع بصورة سالبة (نيجاتيف).
- وعودة اللقطة العامة المهتزة.
- مجموعة لقطات للسائل اللزج يسيل على الزجاج شبه المشوه.

لقد استخدم هذا الجزء مونتاج الصدمة فى الصورة، حيث انقضاض الفلاشات البيضاء أو السالبة، بينما مهد شريط الصوت لذلك، فالموسيقى تبطئ ثم تدخل الدقات التى تشبه الانفجارات، وتتوقف الموسيقى ليدخل مؤثر الصوت يشبه المعركة.

أما دلالات هذا الجزء لدى المشاهد فهى أن هناك اعتداء قد حدث على حين غفلة وإن كان متوقعا (تناقض المفاجأة موجود فى الصورة وأما التمهيد فيتحقق فى شريط الصوت) وهذا الاعتداء قد أوقف حركة المكن. وهو ما يحقق إجابة للسؤال الذى طرح فى الجزء الثانى: (ثم ماذا؟).

كذلك فقد أجابت لقطات السائل اللزج هنا عن معناها.. فلم يعد يهم ما هى! بل أصبحت لقطة رمزية تشبه الدموع أو الدم أو الزيت الذى يسيل من المكن، كما أن الخلفية التى تشبه الزجاج قد أصبح بها ثقب واضح يشبه اختراق طلقة رصاص لسطح زجاجى.

وإذا كان هذا الجزء قد أجاب على كل الأسئلة السابقة فإنه أسقط الإجابة عن سؤال طرحه هذا الجزء نفسه، ألا وهو "ماذا حدث بالضبط؟" وإسقاط الإجابة هنا ليس نابعا من كون أن صانع الفيلم والمشاهد المصرى يعلمان ما حدث فى يونيو ٦٧، ولكن إسقاط الإجابة مردها أنها ليست هدفا للفيلم، كما يتضح ذلك من مجمل بنائه حتى الآن، فهو لا يقدم معلومات مباشرة ولا يسلك ذلك الاتجاه، لأن هدفه أعمق من ذلك، فهو يستهدف رد الفعل تجاه العدوان أيا كان وفى أى وقت، وهو الهدف الذى خلد هذا الفيلم سينمائيا، بعكس كل الأفلام التسجيلية المباشرة التى تناولت فى زمنها نفس الموضوع ولكنها ماتت بانتهاء فترتها الزمنية.

وقد افترضنا هنا أن السؤال الذى يطرحه هذا الجزء يجد إجابته فى نفس الجزء، دون أن ينتظر الجزء التالى، ذلك أن اللقطات التى تقدم المعركة إنما تشير إلى الاعتداء عبر صور رد الفعل فى آن واحد، فالاعتداء وانفجاراته وانهياراته تصل إلينا من خلال صورة رد الفعل وليس بتصوير أحداث الاعتداء نفسه.

إن اختيار التعبير عن الاعتداء بهذا الشكل السينمائى غير المباشر هو فقط الذى يسمح بطرح سؤال جديد: "إذا كان هناك اعتداء قد حدث فكيف الآن حال الماكينات التى شاهدناها راقصة من قبل؟" فلو كان الاعتداء قد قدم فى شكله المباشر كانفجارات وما شابه ذلك لكنا رأينا المكن وقد دمر.

الجزء الرابع:

تسع عشرة لقطة فوتوغرافية عامة لمصنع من الداخل والخارج، وكل لقطة منها تبدأ بحركة زوم إن مع الوصل بينها بالمزج (ومع تواصل الصوت المتقطع لبوق الإنذار المعروف فى أوقات غارات العدوان).

لقد قدم هذا الجزء إجابة السؤال السابق، والمكن الذى كان راقصا فى حركة مستمرة قد توقف الآن عن الحركة وإن كان لم يدمر، ذلك أن استخدام اللقطات الثابتة (الفوتوغرافية) وحده له دلالة الثبات والتوقف، أما حركة الـ Zoom In فلها دلالة التفتيش والبحث، كما أن تقريب الشيء منا لنراه أوضح قد جاء تعبيرا تقنيا يثبت فكرة الأسئلة والأجوبة فالـ Zoom in هنا تقرب الصور بحثا عن إجابة السؤال: "ماذا حدث للمكن؟".

أما صوت بوق الإنذار، فدلالته فى العالم كله أن هناك حالة توقف وقتى، وكلمة وقتى هذه تسمح بطرح سؤال جديد: "هل سينتهى هذا التوقف الذى قدم على أنه وقتى؟ ومتى؟ وكيف؟".

الجزء الخامس:

إحدى عشرة لقطة فوتوغرافية ثابتة لمصنع بلا إنسان أو حركة (مع صوت بشرى معلنا فى حسم: المكن ده بتاعنا.. إحنا اللى بنيناه.. وإحنا اللى هانحميه...)

إن تدخل العنصر البشرى الوحيد فى الفيلم هنا قد جاء لكى يجيب عن السؤال، فالإنسان هو الذى سينهى هذا التوقف، وسيحمى المكن، وفى اعتقادى أن هدف مدكور ثابت ينتهى هنا، فتصدى الإنسان للعدوان واتخاذ موقف المواجهة فى إيجابية قد عبر عنه مباشرة فى الجملة التى قيلت.. أما أن نتساءل نحن: "هل سينجح الإنسان بالفعل ويحمى المكن ليعيد إليه الحياة والحركة؟" فهو تساؤل لم يطرحه الفيلم، بل نحن الذين نطرحه فى تسلسل طبيعى لمنهج الأسئلة والأجوبة التى عودنا عليها الفيلم وفى رد فعل طبيعى لرغبتنا أن تنتصر إرادة الإنسان.

الجزء السادس:

خمسة وعشرون لقطة لأجزاء المكن وقد عاد إلى حركته المنتظمة (لكن: مع موسيقى مارش حماسى).

ويقدم هذا الجزء إجابة لسؤالنا، فقد نجح الإنسان فعلا وعاد المكن للعمل، ولكن الاختلاف بين الإيقاعات الراقصة (فى الجزء الثانى) وإيقاع المارش الحماسى (فى الجزء السادس والأخير) هو ما أدى إلى صنع هدف مختلف لحركة المكن.. فهي هنا حركة حماسية، متصدية، متقدمة، تدفع إلى الإيمان بإرادة الإنسان، وبانه بالعمل الجاد للبناء والمواجهة سيتصدى للعدوان، وتلك هى الرسالة الأخيرة التى يود مدكور ثابت توصيلها لنا، بل إنها الإجابة عن السؤال الأعم والأشمل: "ماذا يقول هذا الفيلم؟".

نتائج وملاحظات:

خلال تحليل الفيلم، لإثبات ما افترضناه من أسلوب خاص فى السرد التسجيلى عند مدكور ثابت يقوم على جدل الأسئلة والأجوبة، أمكن لنا رصد عدة ملاحظات ونتائج هى:

١ـ أن الإجابات ليست إجابات تامة قاطعة بل إن علاقة الإجابات ببعضها تحافظ على الطرح الدائم للأسئلة.

٢ـ أن استخدام ما قبل التيترات لطرح سؤال (أو العديد من الأسئلة) وتوافق هذا مع أسلوب السرد بجدل الأسئلة والأجوبة؛ إنما يخلق تشويقا للمشاهد فى متابعة الفيلم ويوقظ عنده التلقى الذهنى منذ اللحظة الأولى، مما يهيئه للمنطق الخاص للفيلم.

٣ـ أنه يبنى الفيلم فى مستويين.. الأول على الشاشة مباشرة من خلال الصورة والصوت اللذين ندركهما بحواسنا، والثانى داخل عقولنا من خلال جدل الأسئلة والأجوبة الذى ندركه باستمتاع ذهنى.

٤- أن الأسئلة لا تتوقف بانتهاء الفيلم، فالفيلم فى مجمله يطرح سؤالا أو عدة أسئلة طرحا غير مباشر، فأسلوب الفيلم يفرض على المشاهد التفكير فى محتواه بنفس منطقه (الأسئلة والأجوبة)، وهو ما يساعد على امتداد تأثيره.

٥- أن استخدام التقنية السينمائية فى هذا الفيلم كان استخداما واعيا لخدمة أسلوب السرد نفسه (وهو ما سيثبته شرحنا لسينماه الخالصة فى السطور اللاحقة) بما يعنى أن الوعى النظرى لدى المبدع هنا كان سابقا على الإبداع الفنى فى صنع فيلم يقدم بنيته السردية من خلال الأسئلة والأجوبة.

ثورة المكن .. سينما خالصة:

يمكننا الآن بعد تحليلنا لفيلم ثورة المكن أن نشرح ونثبت فى آن واحد تعبير "سينما خالصة" الذى أطلقه الناقد السينمائى سمير فريد على الفيلم، ثم نقلناه نحن عنه بدورنا مؤكدين للفيلم موقعه التاريخى فى التسجيلية المصرية، وذلك عبر النقاط التالية:

أ- أن هذا الفيلم ذو بناء سينمائى خالص، بمعنى أنه لا يوجد فن آخر يستطيع أن يقدم هذا الهدف بهذا الشكل السردى والبنائى وخصوصيته الجمالية.

ب - أنه إبداع يستند كله على مفردات اللغة السينمائية:

ب ١ - عنصر التصوير السينمائى مع الإضاءة الخلفية وتفاوت نسبتها بين جانب من الآلة وآخر، ليصبح أحد الجوانب مضاء والآخر شبه مظلم، قد حقق تجسيدا للآلة، مما أعطى لحركتها قوة، كما أضفى عليها فى الوقت نفسه غموضا يتناسب مع فكرة إثارة الأسئلة فى ذهن المتفرج.

ب٢ - استخدام بعض الصور السالبة داخل نسخة عرض الفيلم الموجبة بغرض إحداث تأثير له دلالة التشويه التى يفك المتفرج رموزها خلال معانى التدمير.

ب٣- استخدام الإيقاع فى صنع فكرة لتوصيل الرسالة، فالإيقاع الراقص بين الصورة التى تحوى حركة المكن، وبين إيقاعات الموسيقى، يصل فى توظيفه إلى درجة التحول إلى إيقاع متوتر بين حركة الزوم إن على الصور الفوتوغرافية المصحوبة بصوت بوق الإنذار (وحيث الاستخدام الواعى لنظريات أيزنشتين) وبين ماتبعها من اللقطات الفوتوغرافية الثابتة المصحوبة بالحيوية التى يمنحها لها الصوت البشرى القافز إلينا فجأة بالجملة الوحيدة فى الفيلم وبإيقاع مختلف، وحيث ينتقل الاهتمام من الصورة محور الفيلم كله إلى الصوت البشرى الدخيل، فتصنع له تركيزا، وتبرز فكرة تمجيد الإنسان بدون أن يظهر إنسان واحد فى الفيلم.

ب٤ - إن اعتماد الفيلم على الصورة اعتمادا كليا، هو سينما خالصة، فالسينما هى لغة حركة الصورة أساسا، وما عداها ضرورى أيضا ولكنه لاحق، وبهذا المفهوم جاءت استخدامات شريط الصوت فى الفيلم عضوية فى سينمائية الصورة، ونجد أمثلته - ليس فقط فى فكرة حركة المكن مع الموسيقى - وإنما عبر ضربات تبدو وكأنها صوت انفجار، ومؤثرات تشبه صوت المعركة، وطلقات لم تكن لرصاص، فكلها ليست المؤثرات المتعارف عليها أو المختزنة دلالتها فى عقولنا، وإنما استخدم المؤثر الصوتى "المخلق" كجزء من الهدف السردى للصورة فى عدم طرح الإجابة مباشرة أو كاملة، فنحن اعتدنا فى الفيلم أن نفسر رموز هذه المؤثرات الصوتية فى خلفية وعينا وفق بناء سينمائى تعودنا كيف نتابعه ..بل وبنفس المفهوم كان استخدام الموسيقى الراقصة ثم موسيقى المارش بدلالته المعروفة، حيث استخدمت الموسيقى الموحية بدلالةٍ ما لتساعد غموض الصورة فى الجزء الأول، ثم عادت الموسيقى بالمارش واضحة الدلالة مع لقطات ثابتة كأنها محرك أو دافع يؤكد المعنى والهدف، وتجعل أثر الفيلم يستمر مع المشاهد حتى بعد انتهائه، لكن من خلال مدركات سينمائية.

إن مدكوز ثابت قد استخدم اللغة السينمائية ليقدم لنا نموذجا لما عرِّف به أندريه بازان "السينما كحاسة جديدة يمكن الاعتماد عليها كحواسنا الطبيعية وتعطينا معرفة بالواقع التجريبي غير المتاح بطريقة أخرى"[١٨].

وعلى وجه الإجمال، فإننا بتحليلنا هذا قد تأكدنا أن الناقد السينمائي سمير فريد كان محقا عندما أنكر وجود مدارس واتجاهات عدة في السينما التسجيلية المصرية حتى عام ١٩٧٠، وأنه في التدليل على رأيه ذكر أن "ثورة المكن" هو الفيلم الوحيد المتميز حيث اعتبره "فيلما جماليا من الناحية الفنية"[١٩] وذلك في مقابل التيار الواحد السائد في هذه السينما من قبل، وهو ما يؤكد أننا بدورنا قد انطلقنا من رأى سمير فريد سواء من حيث توقفنا عند "ثورة المكن" أو في بحثنا لإثبات أنه يمثل انتقالة في الفيلم التسجيلي المصرى.

لكن مع ذلك فإن استخدام المخرج مدكور ثابت لأسلوب سردى معين في فيلم واحد لا يمثل دليلا على كون هذا الأسلوب متواصلا في تحقيق خصوصية السرد التسجيلي عنده، خاصة إذا كانت كل عناصر بنائه ذات خصوصية. ولذا سنتعرض بالتحليل للسرد في فيلم آخر لمدكور ثابت، في محاولتنا للتأكد من خاصية جدل الأسئلة والأجوبة في السرد التسجيلي عنده.

ثالثا: تحليل السرد التسجيلي في فيلم "الشمندورة والتمساح"

بطاقة فيلم "الشمندورة والتمساح"

تسجيلي ـ ٣٠ دقيقة ـ إنتاج ١٩٨٠

سيناريو وإخراج : مدكور ثابت

تصوير : إبراهيم عادل

مونتاج : عادل منير

ميكساج : مجدى كامل

مسجل الصوت : سيد حامد

إنتاج : رشاد عمار (لحساب شركة التمساح)

تحليل "الشمندورة والتمساح".. [٢٠]

ـ ما قبل التيترات AVANT-TITER ، مع المؤثرات الواقعية للقطات:

ـ لقطة للشمندورة وسط البحر

ـ لقطة للطيور والبحر

ـ رجل يجذب حبالا

ـ بقطة متوسطة لغواص

ـ رجل يرفع يده

ـ لقطة عامة لمجموعة رجال فوق مركب

ـ الشمندورة

ـ الغواص يقفز في البحر

ـ لقطات للعاملين فوق المركب

ـ الغواص يسبح على سطح الماء

ـ هلب

تتيح لنا هذه اللقطات فكرة واحدة فقط هي أننا إزاء عمل يتم في البحر.. قد يكون صيدا أو بحثا عن ضحايا أو آثار تحت الماء.. أو.. لكن بما يجعل السؤال يطرح نفسه:.."ماذا يحدث"؟

التيترات:

ـ تتوالى التيترات مع موسيقى، على جانب من الكادر ذى خلفية سوداء تقطع ثلث منظر الشاحنة البحرية فى اللقطة. أما الجانب الآخر (الثلثان الباقيان) فهو لقطة لقمة الشمندورة تتأرجح فى الهواء بينما يحاول شخص متسلق يطفو على الماء أن يمسك بها.. ويتتابع ظهور لوحات التيترات فى فترات الثبات ما بين توقف حركة اللقطة حينا وبين عودتها لتواصل رأس الشمندورة التأرجح حينا (دون أن يمسكها أبدا ذلك الشخص).

ربما تكون لحظات التيترات قد أجابت على جزء من الاسئلة السابقة، حيث لا يوجد صيد أو بحث صيد أو بحث تحت الماء، ولكن يظل السؤال: "ماذا يحدث؟".. بينما يضاف إليه سؤال آخر هو: "ما هذا الشيء الذى يحاول ذلك الشخص الإمساك به؟".

الجزء الأول:

ـ لقطة عامة للميناء (مع موسيقى).

ـ لقطات لآلات ومعدات .. مواسير ضخمة .. أوناش.. عمال ترسانة بحرية.. (مع مؤثرات صوتية، يتتابع معها تلاوة رتيبة وجافة لأسماء من قبيل: التمساح.. شدوان.. نمر.. الفاتح.. فتح.. ساهر.. سبع.. حوت.. الشارخ.. واصل.. الخ.. وتستمر تلاوة الأسماء بلا توقف فى خلفية شريط الصوت وكأنها شفرة غامضة..).

ـ مؤثر ضوئى لونه أحمر يضيء ويطفئ (مع ضربات تلغرافية متقطعة بجو متوتر، دون توقف تلاوة الأسماء فى الخليفة)..

لقد انتقلنا من البحر إلى البر.. حيث الترسانة البحرية وحركة العمال التى تشير إلى أننا بإزاء فيلم عن بناء السفن مثلا أو ماشابه ذلك.. ولكن تبقى الأسئلة المطروحة بلا إجابة تامة.. بل إن الأسماء العديدة التى سمعناها فى خلفية شريط الصوت قد طرحت سؤالا جديدا: "ما هذه الأسماء؟" كما زاد من غموضها وجودها فى خلفية الصوت.

الجزء الثانى:

لقطات للترسانة البحرية: العمال..العمل.. الأوناش وتفاصيل الورش استمرار لنفس محتويات الجزء السابق (مع صوت المعلق: إذا كانت هذه الأسماء مجرد نماذج للوحدات العائمة التى أنتجت فى التمساح... الخ)

ـ مهندسون فى صالة كبيرة يرسمون على لوحات الرسم الهندسى.

ـ لقطة قريبة للوحة كبيرة مكتوب عليها"شركة التمساح لبناء السفن" (مع استمرار التعليق حتى: إنه واقع التمساح.. إحدى شركات قناة السويس)

لقد أجاب التعليق على أن الأسماء السابقة هى أسماء الوحدات العائمة وأن هذا العمل يدور داخل شركة التمساح إحدى شركات الهيئة العامة لقناة السويس.. إذن فنحن إزاء فيلم عن العمل داخل هذه الشركة الترسانة البحرية كما أن أسماء الوحدات العائمة مؤشر على أننا سنشاهد تصنيعا للسفن.. ربما، ولكن ماذا كان ذلك الجسم الطائر فى مشهد التيترات؟.. إن هذا السؤال لم يجب عليه حتى الآن.

الجزء الثالث:

ـ .C.UP لهلب ينزل.

ـ .M لشاب يجذب حبلا.

ـ .M لعجوز يدق على حديد.

ـ .C.UP لعجوز بروفيل.

ـ Long لمجموعة عمال (٧عمال).

ـ M لشاب يعمل.

- Longلمجموعة عمل.
- .C.UPلحركة ميكانيكية.
- .C.UPلشرار لحام.
- .C.UPلوجه اللحام.
- Long لحركة أوناش.
- .C.UPلعامل يرقب حركة الأوناش.
- مجموعة عمال، أحدهم يشير بعلامة "تمام أو .O.K" (مع صوت المعلق متحدثا عن جهد العاملين الذى هو استمرار لميراثهم العملى العريق.)
- .M لعجوز متآكل الأسنان.. ثم وهو يتحدث أمام الكاميرا: والرجالة اللى فيها أحلى منها.. الرجالة دى هى اللى إيديها تتلف فى حرير..
- واستمرار اللقطات المختلفة (مع استمرار صوت المعلق: وهكذا تنوعت أنشطة نجاحاتهم).

لم يطرح هذا الجزء سؤالا، كما أنه لم يجب على السؤال المستمر منذ مشهد التيترات، إلا أنه ركز على نقطة هامة - سنتعرض لها تفصيلا فى الملاحظات - هى تمجيد الإنسان والعمل.

الجزء الرابع:

مجموعة لقطات فوتوغرافية لكافة إنجازات الشركة سواء وحدات عائمة أو خطوط بترولية برية تستعرضها الكاميرا داخل الصور الفوتوغرافية (مع صوت المعلق محددا نوعية إنجازات ونشاطات الشركة.. وموسيقى فى الخلفية)

إن استخدام الفوتوغرافيا هنا قد طرح سؤالا: لماذا استخدمت؟ لماذا لانرى هذه الوحدات فى لقطات سينمائية؟..

الجزء الخامس:

- عودة للقطات السينمائية الحية.
- Pan فى حجم قريب على جسم حديدى.
- لقطة عامة للميناء.
- لقطة لشمندورات قديمة.
- لقطات لشمندورات وسط البحر.. بينما تعبر السفن بينها (مع صوت المعلق شارحا دور الشمندورة فى إرشاد السفن فى مسارها باعتبارها نقاطا إشارية تساعد على رؤية المسار فى المياه ليلا أو نهارا.. ويذكر المعلق أن الشركة قد استبدلت بالشمندورات القديمة التى كانت على طول مجرى قناة السويس وعلى مدخليها من البحرين الأحمر والأبيض المتوسط شمندورات أخرى جديدة وحديثة.. ثم يلفت الانتباه إلى صعوبة الموازنة بين طفو الشمندورة على سطح مياه البحر، وبين ثباتها فى ذات النقطة الإشارية المحددة لها رغم حركة تلاطم الأمواج وقوة ارتفاعاتها، وهذه هى المعادلة الصعبة فى تصميمها وتنفيذها).
- لقطة لشمندورة وحيدة وقت الغروب والكاميرا تقترب منها.

إذن فتلك هى القضية: "الشمندورة". وليست باقى إنجازات الشركة . وهنا ثمة إجابة على السؤال السابق: "لماذا الفوتوغرافيا فى لقطات استعراض إنجازات الشركة؟" لكن الأهم أن السؤال الذى يطرحه هذا الجزء فى شكل مباشر من خلال التعليق، وهو كيفية تصنيع وتركيب الشمندورات، نجده وكأنه قد طرح على لسان المشاهد، فصانع الفيلم أشرك المشاهد فى طرح السؤال أو طرحه نيابة عنه، بدلا من تقرير خطوات العمل مباشرة، وهو ما يعطى فرصة لتمجيد العمل فى الشركة.

كان هذا الاستخدام واعيا، فقد جاء متناسبا مع فكرة طرح الأسئلة وفى نفس الوقت نجده وقد أشرك المشاهد فى عملية البحث عن الإجابة التى ستأتى لاحقا عن كيفية صنع الشمندورة.

الجزء السادس:

- ليل / خارجى. لقطة عامة لمبنى وسط أشجار.

- زوم إن، على شبابيك مضاءة (مع صوت المعلق مشيرا إلى أن المكان قد تحول إلى غرفة عمليات لتحقيق المعادلة الصعبة فى تصميم وتنفيذ الشمندورات).

- ليل / داخلى. لقطات لمهندسين أمام لوحاتهم يعملون.. ملفات.. لوحات هندسية.. كوب شاى.. مطفأة سجائر مكتظة.

- لقطات قريبة لوجوه المهندسين.

- لقطة قريبة ليد ترسم بقلم رصاص على لوحة.

يطرح هذا الجزء بداية الإجابة على سؤال: "كيف تتحقق معادلة ثبات وطفو الشمندورة فى آن واحد؟" ليكون طريقا لعرض المعلومات الهندسية وهى جزء حتمى فى هذه النوعية من الأفلام، إلا أن قيمة هذا الجزء تكمن فى أنه - مثله مثل الجزء الثالث - من صنع رؤية المخرج التى تسعى لتمجيد الإنسان وقيمة العمل. ويبدو ذلك واضحا من قلة نسبة التعليق؛ تأكيدا لمعنى الصورة. وهذا هو السؤال الذى يطرحه هذا الجزء، وهو سؤال غير مرتبط بالسرد المعلوماتى للفيلم؛ ولكنه سرد المخرج لاهتماماته فى موضوع الفيلم.

الجزء السابع:

- لقطات من الرسومات الهندسية.. تتحرك الكاميرا رأسيا وأفقيا لتستعرض تفاصيل الشمندورة وطريقة تركيبها (مع صوت المعلق شارحا الرسم وتركيب الشمندورة.. مع الموسيقى).

وهذا جزء منفصل قائم بذاته، إنه جزء معلوماتى، وقد جاء استخدام اللوحات الهندسية فيه لشرح المعلومة بصريا بما هو أبسط وأوضح من شكل الشمندورة ذاتها، لكن مع الاحتفاظ بشكل الشمندورة لاستيعابه عند ذروة الفيلم التى لم نصل إليها بعد، وهو ما يمنح هذا الجزء شكلا منفردا يفصله عن مجمل الفيلم لكونه جزءا يحمل معلومات مباشرة يتحتم أن يقدمها الفيلم بهذه المباشرة، أى بما يفصله عن خصوصية المخرج فى طريقة رؤيته للموضوع، ولا يقلل من هذا أن اللوحات تطرح سؤالا حول كيفية تنفيذ أو تحويل الرسم إلى بناء حقيقى.

الجزء الثامن:

- L.S. خارجى / ليل. (مع موسيقى) مهندس يحمل لوحة ويخرج مسرعا.

- الكاميرا متحركة حول المبنى، ومهندس آخر يخرج مسرعا.

- مهندس يصل حاملا لوحة ويقود دراجة.

- آخر يحمل ملفا ويقود دراجة نارية.

- نهار.. لقطة قريبة لعامل يرقب حركة الآلة.

- الرسم الهندسى.

- لقطة قريبة لحركة آلة دقيقة على صاج (مع المؤثرات الصوتية).

- لقطات لعدة عمال فى أعمال مختلفة: لحام.. تصنيع.. الخ.. (ويصاحب اللقطات صوت المعلق: تجتمع بين أيدى البسطاء كل مهارات البرادة والحدادة.. الخ.. مسترشدين بتراث طويل من تاريخ بسطاء مصر الأجداد، بدءا من تشكيل الفخار حتى أرقى الفنون المعمارية).

يمثل هذا الجزء - مع حفاظه على سياقه الفيلمى - تكرارا لعرض المخرج لأفكاره حول الإنسان والعمل، فى جمع ما بين الليل والنهار وما بين المهندس والعامل، كما يأتى التعليق ليربط بشكل مباشر بين بسطاء الحاضر وتاريخ المصرى العالم الفنان.

الجزء التاسع:

- مجموعة لقطات ما بين متوسطة وقريبة لكبار العاملين والمسئولين وهم يتفقدون العمل فى الورش ويتناقشون فى موقع العمل (مع صوت المعلق حول أن العمل يتم تحت إشراف غرفة العمليات التى أبدعت أسلوب الاجتماعات التنفيذية داخل الموقع).

يبدو أن هذا الجزء قد فرض على الفيلم من الجهة الإنتاجية.. وبالرغم من خلوه من الأسئلة والأجوبة، فإن ذكاء المخرج قاد الفيلم إلى إدماج هؤلاء المسئولين مع العمال البسطاء الذين يتصدى لتمجيدهم من خلال فيلمه، حيث استقدم المسئولين ليصورهم داخل الورش نفسها وبين العمال البسطاء.. إضافة لذلك فإن لجوء مدكور ثابت إلى استخدام اللقطات القريبة لتصوير هؤلاء المسئولين يعنى أنه يستهدف التركيز عليهم سينمائيا كغرباء عن الفيلم بملابسهم الأنيقة وتعبيراتهم الواثقة وحركاتهم الرشيقة النظيفة، حتى جاء استخدام المخرج لهذه اللقطات القريبة وكأنه تركيز منه على انفصال هذا الجزء من فيلمه، أو كأنه يقول لنا إنه مجبر فنيا على هذا الجزء.

الجزء العاشر:

- لقطات مختلفة لتصنيع الشمندورة بشكل تفصيلى.. المواسير.. رأس الشمندورة.. الخ (مع صوت المعلق فى شرح علمى مبسط لكل وحدة).

- لقطات تركيب وتجميع جسم الشمندورة من أجزاء مختلفة (مع مؤثرات صوتية).

- لقطات لفوانيس الإرشاد بألوانها المختلفة تضىء وتطفئ بتناغم إيقاعى وبصرى من خلال الأضواء وتقطعيات المونتاج.

- لقطات لنقل جسم الشمندورة وقاعدتها الخرسانية إلى الوحدات العائمة التى ستنقلها إلى عرض البحر (وصوت المعلق معلنا: وبدأ العد التنازلى لساعة الصفر..).

إنه جزء معلوماتى آخر يجيب على أسئلة معلوماتية. (ولكن عبر صيغة العد التنازلى لساعة الصفر).

الجزء الحادى عشر:

- الغطاس (من مشهد ما قبل التيترات) يسبح على سطح الماء (مع نفس موسيقى البداية).

- جسم الشمندورة وبعموده الطويل يبدأ عملية الغطس فى الماء.

- نفس مجموعة العمل من مشهد ما قبل التيترات.

- الجسم الطائر (من التيترات) رأس الشمندورة ونفس الشخص متسلق الصارى يحاول الإمساك به حتى ينجح ويربطه بالصارى.

فى هذا الجزء الأخير فقط يجاب على الأسئلة التى طرحت فى البداية، سواء فيما قبل التيترات أو فى التيترات، حيث تكتمل هنا حلقة الأسئلة والأجوبة للفيلم ككل.

تحليل السرد العام للفيلم:

تكمن صعوبة هذا الفيلم فى كونه فيلما دعائيا، وفى أنه يحمل قدرا من المعلومات يتحتم أن يقدمها للمشاهد. ومن خلال تقسيمنا لأجزاء الفيلم الإحدى عشرة وتحليلنا للأسئلة والإجابات التى يطرحها كل جزء، ومن خلال قراءات الفيلم ككل، نخلص إلى أن فيلم "الشمندورة والتمساح" هو فيلمان فى اتجاهين، واحد للشركة المنتجة والآخر لرؤية المخرج، وقد جمع مدكور ثابت الفيلمين أو الاتجاهين من خلال تقسيم الأجزاء ليمزج بين غرض الجهة المنتجة وبين رؤيته الفكرية، وقد أسعفه أسلوبه الخاص فى جدل الأسئلة والأجوبة، فى تحقيق الإمتاع والربط فى سرده السينمائى، وفيما يلى سنعرض للتساؤل الإيجابى فى كل جزء، لكن من خلال وضعه فى مكانه من التقسيم (فى اتجاهين بمجموعتين، إحداهما للشركة والأخرى للمخرج، ومجموعة ثالثة للربط):

المجموعة الأولى (المعلوماتية): الأجزاء التى تعرض هدف الجهة المنتجة:

ـ الجزء الرابع : يقدم إنجازات الشركة وتصديها لتصنيع وتركيب الشمندورات.

ـ الجزء الخامس: يطرح المشكلة حول ضرورة أن تكون الشمندورة ثابتة فى مياه البحر وطافية فى آن واحد، مما يجعل تصميمها وتصنيعها فى حاجة إلى معادلة صعبة..

والسؤال : كيف تحل هذه المشكلة؟

ـ الجزء السابع: يقدم معلومات وافية مبسطة عن أجزاء الشمندورة من خلال الرسم الهندسى، ويشير إلى مدى صعوبة التنفيذ.

والسؤال : هل يمكن تصنيع ذلك؟ وكيف؟

ـ الجزء التاسع : افترضنا أنه فرض على الفيلم، فقدم المسئولين يتفقدون العمل داخل الورش.

ـ الجزء العاشر: يقدم خطوات تصنيع الشمندورة برا، ويشير إلى أن النجاح يبقى مرهونا بتثبيتها فى مكانها داخل مياه القناة، ولقد تمت عملية التصنيع، وها هى الشمندورات ترقد على رصيف الميناء.

والسؤال: هل سينجح التركيب لتطفو الشمندورات وتثبت في مكانها فى آن واحد؟

المجموعة الثانية (الإنسانية): الأجزاء التى تعرض رؤية وأفكار المخرج:

ـ الجزء الثالث : يقدم الرجال البسطاء وهم يعملون فى الورش.

والسؤال : من هم الرجال وماذا يعملون؟

ـ الجزء السادس : يقدم المهندسين الذين يصلون الليل بالنهار للانتهاء من تصميم الشمندورات بكافة تفاصيلها.

والسؤال : هل سينجحون ؟ وما صعوبة ما يصممونه؟

ـ الجزء الثامن: العمال البسطاء يعملون أعمالا دقيقة فى تقارب ودأب.

والسؤال : هل ستنجز أيدى هؤلاء البسطاء ذلك الرسم المعقد؟

المجموعة الثالثة: الأجزاء الرابطة :

ـ ما قبل التيترات : عمل غامض مركب.

والسؤال : ما الذى يحدث؟

ـ التيترات : جسم معلق يتأرجح.

والسؤال : ما هذا؟ ولماذا؟

ـ الجزء الأول: ميناء ترسانة بحرية.

والسؤال: حول ماذا يدور هذا الفيلم؟

ـ الجزء الثانى : المهندسون والعمال العاملون بالشركة.

ـ الجزء الحادى عشر: تم تركيب الشمندورات وانتهت المهمة بنجاح.

وهكذا استخدم المخرج أسلوبه الخاص فى جدل الأسئلة والأجوبة كتقنية لتحقيق امتزاج وجهة نظره بوجهة نظر الجهة التي كلفته بإخراج الفيلم. بل إن الأسئلة والأجوبة وتبادل الأجزاء أماكنها ـ فى الفيلم ـ بدون تبعية تسلسلية لما تعرضه أدى إلى تقديم إجابات من وجهة نظر المخرج غير مباشرة بل هى تحس. لكن يلزم هنا أن يغير ترتيب هذه الأجزاء بناء على توالى أسئلتها، ولنستكشف أيضا أجوبتها وفقا لتسلسلها داخل الفيلم.

إعادة الترتيب بتسلسل الأسئلة والأجوبة :

ـ ما قبل التيترات: ما هذا الذى يحدث؟

ـ التيترات : ما هذا ولماذ؟

ـ الجزء الأول: عن ماذا يدور الفيلم؟

(كلها أجزاء قدمت أسئلة وتساؤلات وجذبت الانتباه).

ـ الجزء الثانى : عمال ومهندسون يعملون فى شركة التمساح.

هل الفيلم عن الشركة أم الإنسان؟

ـ الجزء الثالث : رجال بسطاء يعملون فى جد (إذن الفيلم عن الإنسان)

من هؤلاء وماذا يعملون؟

ـ الجزء الرابع: شركة ضخمة الإنجازات تتصدى لمشروع الشمندورات (إذن العمال البسطاء هم الذين يقفون وراء هذه الإنجازات الضخمة بعملهم).

ما مشكلة الشمندورة؟

ـ الجزء الخامس: مشكلة الثبات والطفو فى آن واحد.

كيف تحل هذه المشكلة؟

ـ الجزء السادس: مهندسون يواصلون الليل بالنهار فى عمل التصميم (إن المهندسين بانتمائهم وجهدهم يحاولون التغلب على هذه المشكلة التى تصدوا لها).

هل سينجحون؟ وما صعوبة ذلك؟

ـ الجزء السابع : استعراض الشمندورة على الرسم الهندسى (نعم لقد نجحوا وأنهوا التصميم الصعب المكون من العديد من الأجزاء).

هل يمكن تصنيع ذلك وكيف؟

ـ الجزء الثامن: عمال مهرة يعملون بدقة وهم ورثة بسطاء مصر الفنانين (هؤلاء البسطاء المهرة هم الذين تصدوا للتصنيع).

هل ستنجز أيدى البسطاء تلك الرسومات الصعبة؟

ـ الجزء العاشر: اكتملت الشمندورات تركيبا وها هى ترقد على البر (لقد نجح هؤلاء البسطاء فى تنفيذ ذلك العمل الصعب).

هل سينجح التركيب لتطفو وتثبت فى آن واحد؟

ـ الجزء الحادى عشر: يقدم إجابتين:

الأولى: نعم نجح البسطاء مهندسين وعمالا وغطاسين فى تحقيق هذا الإنجاز.

الثانية: إن ما رأيتموه فى البداية كان الشمندورة والمراحل الأخيرة فى تركيبها..

هل ما زال شيء غامضا؟

وبالنسبة للشركة المنتجة تكون الإجابة: نعم لقد نجحت هذه الشركة العملاقة فى تنفيذ هذا المشروع العملاق.

نهاية..

لقد بنى مدكور ثابت الأسئلة والأجوبة فى اتجاهين مستخدما لغة السينما وإمكانيات المونتاج، مع إمكانية تورية الصورة لمعنى يدرك دون مباشرة، أما مباشرة التعليق فى طرح الأسئلة فجاءت لتجيب عنها الصورة، وقد استخدم ذلك ليمزج بين فكره ورؤيته وبين المفروض عليه. إنها تقنية السرد من خلال جدل الأسئلة والأجوبة، تقنية يصنعها المخرج ليعبر بها عن أفكاره ويمتلكها لينفذ بفكره عبر فيلم دعائى..

ملاحظات:

١ـ إن هذا الفيلم لا يحظى بالقيمة الفنية العالية التى حظى بها فيلم "ثورة المكن"؛ لسببين هامين أساسيين:

أـ أن طبيعة هذا الفيلم والتى تفرض تقديم معلومة علمية جافة بطبيعتها تفرض على الفيلم أن يبتعد عن الشكل السينمائى الفنى أو الاختيار الجمالى لكى تصل المعلومة الهامة إلى المشاهد.

ب ـ أن جهة الإنتاج هنا تفرض شروطها، فالشركة تنتج الفيلم لتقدم للمشاهد تقريرا مرئيا عن إنجازاتها ومدى صعوبة ذلك والنجاح الذى حققته، وهو ما يعنى بالطبع الابتعاد عن الشكل السينمائى الخالص أو الاستغراق فى الجماليات أو البناء المجرد وما إلى ذلك. وإن كان يحسب للفيلم أنه:

ب١/ لم يقدم تقريرا للمشاهد بل قدم فيلما تسجيليا مشوّقا خلا من النزعة الدعائية.

ب٢/أنه مجد الإنسان المصرى المهندس ـ العامل ـ الغواص..الخ، ولم يمجد الشركة أو المؤسسة وهو ما لا يعيبه إذا كان قد فعل ذلك فالدعاية هنا كانت للإنسان أولا وأخيرا.

٢ـ إذا كانت الأسئلة والأجوبة قد طرحت فى "ثورة المكن" معتمدة على الصورة.. فقد تم استخدام شريط الصوت فى "الشمندورة والتمساح" لطرح الأسئلة من خلال التعليق فى شكل مباشر ولكنه قدم كما لو كان المشاهد هو الذى يسأل. فالمعلق اتخذ دورا بين المشاهد الذى لا يعرف المعلومة وبين صانع الفيلم الذى يعرف المعلومة ويخبئها لتقدم فى وقتها المحدد سينمائيا.

أما الإجابات فقد قدمتها الصورة من وجهة نظر صانع الفيلم المهتم بالإنسان.. بينما قدم شريط الصوت الإجابات العلمية المبسطة. لقد استخدمت الصورة هنا كتورية يختفى خلفها المخرج ليقدم من خلالها أفكاره الخاصة.. ولينتصر بها على شروط الدعائية فى هذا الفيلم، وإن كان ذلك لا يرتفع إلى قامة انتصاراته الرائعة بعد ذلك، عندما نجده يتجاوز بالإبداع السينمائى كل قيود الدعائية فى أعماله الأحدث وعلى رأسها فيلم "مذكرات بدر٣" الذى يحكى قصة الغاز فى مصر، خلال سردية درامية غير عادية لفيلم تسجيلى مدته ساعة كاملة، وذلك رغم أنه أيضا من إنتاج شركة ذات نشاط اقتصادى فى البترول والغاز، وبالتالى قيدته شروط دعائية ولاشك، إلا أنها فى الحقيقة تلاشت واختفت تماما إزاء التمكن الإبداعى وأسلوب جدل الأسئلة والأجوبة المشوّق، مما جعل د.محمد كامل القليوبى يعرج مؤكدا على قيمته العالية فى حديثه عن مدكور ثابت وسيناريو فيلمه المنشور فى كتاب "ثلج.. فوق صدور ساخنة" إذ كتب يقول:

فصاحب (حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة) الفيلم التجريبى الخالص الوحيد فى المئوية الأولى للسينما المصرية، وصاحب (ثورة المكن) عام ١٩٦٧ و(السماكين فى قطر) عام ١٩٨٥، وأخيرا (مذكرات بدر٣) عام ١٩٩٠، لا تعوزه ولا تنقصه خبرة صنع الأفلام بدرجة عالية من الحرفية والمهارة وبحساسية شديدة ورهافة واضحة فى عمله السينمائى، بل إن إنجاز فيلمه الوثائقى (مذكرات بدر ٣) يتشابه إلى حد كبير مع إنجاز سيناريو (ثلج.. فوق صدور ساخنة) من ناحية أسلوب العمل فى تجربة فريدة فى السينما المصرية، ففى فيلم مذكرات بدر٣ يتابع مدكور وباستخدام السليلويد ولعدة سنوات عملا يحدث فى الواقع بدأب من يدرك أن اكتمال الأشياء فى العمل السينمائى ليس فى التقاط لحظة وجودها، وإنما فى تصوير آليات تطورها ومراحله، وهو نفس ما حدث فى أسلوب كتابة سيناريو ثلج فوق صدور ساخنة الذى يتعقب فيه موضوعه عبر سنوات.."(٢١).

وهذا ما دفع سمير فريد لأن يتحمس لهذا الفيلم واصفا إياه بأنه: "حدث سينمائى هام من أحداث ١٩٩٢ لأنه يمثل عودة مخرج موهوب للوقوف وراء الكاميرا بعد سنوات من التفرغ للتدريس فى معهد السينما" (٢٢).

رابعا: ..نتائج للخاتمة

الحداثة والسرد التسجيلى عند مدكور ثابت:

إن أسلوب جدل الأسئلة والأجوبة الذى يختص به مدكور ثابت فى السرد التسجيلى، ويمتلك قدرة التلاعب والمراوغة به ـ سواء كان مازجا ذلك ومستخدما إياه مع تقنية سينمائية خالصة، لصنع فيلم جمالى مثل "ثورة المكن"، أو يستخدمه كأسلوب لطرح مادة علمية ثقيلة خالقا شغفا عند

المشاهد، ومثيرا انتباهه، وهاربا، في الوقت نفسه، من الدعائية المباشرة، ليقدم من خلال هذا الأسلوب فكره ورؤيته الذاتية - يفرض علينا بعد إثبات تحقق هذا الأسلوب وامتلاك المخرج له، أن ننظر فى علاقات هذا الأسلوب بالفكر السينمائى العالى. إن الأسئلة والأجوبة هى أسلوب إجراء التحقيق، و"التحقيق السينمائى هو أخص ما يميز سينما الحداثة"[٢٣].

وميلاد هذا الفكر السينمائى جاء نتيجة فكر المخرجين فى محاولات اكتشاف ذواتهم والعالم من حولهم، ووضع بصمتهم الذاتية على الأفلام، ومردود ذلك "فيما يتعلق بالأسلوب تمثل فى رفض الطرق التقليدية للسرد"[٢٤].

إذن لم يكن هذا الأسلوب فى السرد التسجيلى عند مدكور ثابت خاصا فقط بل كان حداثيا أيضا، وإذا كان فيلم" هيروشيما حبى" لألان رينيه (إنتاج ١٩٥٩) هو بداية الحداثة فى السينما العالمية[٢٥] فإن السينما المصرية لحقت بذلك فى خلال سنوات قليلة عندما قدم مدكور ثابت" ثورة المكن" عام ١٩٦٧، خاصة إذا ما تذكرنا أن أهم إبداعات جان لوك جودار مثلا قد قدمت مابين ١٩٦٠، ١٩٦٨. إذن لم يكن مدكور ثابت بعيدا عن هذه الحركة الفنية العالمية، ففى أول فرصة إخراج له قدم فيلما - بخلاف السرد الحداثى فيه - كان استخدامه للغة السينما وتقنياتها حداثيا أيضا. بل ولا يحرم مدكور ثابت فيما بعد من التقدير العالمى فى هذا الصدد، فهذا هو مثلا فيلمه الكبير"السماكين فى قطر" (٦٠دقيقة) قد حصل على الجائزة الأولى للأفلام التسجيلية من مهرجان قرطاجنه الدولى لأفلام البحر فى دورته الثالثة والعشرين في نوفمبر١٩٩٤، وتبرز قيمة هذه الجائزة عندما نعلم أنها المرة الثانية لمصر فى الحصول عليها، و كانت المرة الأولى قبل ذلك بأكثر من عشر سنوات عندما منحت للفيلم المصرى الكبير"ينابيع الشمس" من إخراج الكندى جون فينى، وهو ما يحقق ربطا بين الفيلمين من حيث القيمة والتقدير الدولى.

ويساعدنا هذا وغيره على التيقن من فكرة الكثيرين عن أن مدكور ثابت يمتلك عالم الفنان الذى يتحقق فيه التوافق بين الأيديولوجية التى يعتنقها كمؤمن إيمانا صوفيا بالإنسان وبدور الفن تجاه الإنسان حيث يجب أن يقدم الفن المتعة والقدرة على البقاء وأن يغير الواقع[٢٦] وبين تطبيق هذه الأيديولوجية وهذا الإيمان على دراساته النظرية، فيخرج لنا بنظرية "الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى" كبديل يتجاوز البريختية. وهى نظرية تتفق مع أيديولوجيته التى تحاول أن تخلق علاقة ذهنية مع المشاهد /المشارك فى العملية الفنية، كما تخلق جسرا بين فيلمه الروائى (حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة) الذى جاء كتطبيق عملى على هذه النظرية وهى مازالت فى طور البحث، وبين ما أثبتناه فى جدلية الأسئلة والأجوبة فى السرد التسجيلى عنده،لتبرز هذه الجدلية امتدادا لنفس الأيديولوجية ونفس النظرية.

إذن فنحن أمام فنان يمتلك عالما خاصا متسقا سواء فى فكره العام حول الإنسانية أو دور الفن أو التنظير أو ممارسته العملية، وهذه النتيجة إنما تثبت مدى صحة اختيارنا لمدكور ثابت كبداية لدراسة مدارس واتجاهات السينما التسجيلية المصرية، ذلك أن كل هذه الإثباتات وإن كانت تعود على المخرج بأصداء مديحها التقييمى العلمى الأكاديمى فالأهم هو أنها تشير إلى السينما التسجيلية المصرية وتجاربها التى لم تحظ بالدراسة الواجبة اللازمة، والتى لا يعود نفعها على المبدعين الذين أبدعوا هذه الأفلام بقدر ما يعود بالنفع على دارسى السينما، وعلى هذا الجيل الجديد الذى لا يجد الفيلم التسجيلى في أماكن المشاهدة ويفتقد بريق رؤيته، كما تقابله ندرة الكتب المطروحة عن السينما التسجيلية، وكل ذلك يفقده استيعاب الدور الخلاق للفيلم التسجيلى وتمتعه بحرية لغة السينما فيه قياسا بالفيلم الروائى، وكذلك مدى ما يستفيد منه فكر المبدع السردى من خلال السرد التسجيلى خاصة.

المصادر العربية والمترجمة:

١ـ آ رمز (روى):

لغة الصورة فى السينما المعاصرة، ترجمة سعيد عبد المحسن، القاهرة، الألف كتاب الثانى١٠٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م.

٢ـ أندرو (ج.دادلى):

نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة جرجس فؤاد الرشيدى، القاهرة، الألف كتاب الثانى٥١، مجموعة الكتاب السينمائى٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧م.

٣ـ سمير فريد:

–"الفيلم التسجيلى المصرى.. ماضيه وحاضره ومستقبله"، مجلة السينما، القاهرة، العدد١٥ مارس ١٩٧٠.

–"الأفلام المصرية القصيرة"، مجلة السينما، القاهرة، العدد١٧، يونيو ١٩٧٠م.

–أقواله فى ندوة "السينما التسجيلية فى مصر.. مشاكلها، اتجاهاتها، مستقبلها، إعداد فوزى سليمان، مجلة السينما، القاهرة، العدد١٦، أبريل/مايو١٩٧٠م.

٤ـ فتحى الخراط:

"من ملحمية المسرح إلى تجريبية الفيلم"، مجلة المسرح، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٩٦، نوفمبر ١٩٩٦، ص٧٢: ٨٢.

٥ـ محمد عبد الله:

تجارب فى السينما التسجيلية المصرية، القاهرة، الثقافة السينمائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م.

٦ـ منى البندارى، ميرفت الإبيارى:

السينما التسجيلية فى مصر حتى آخر سنة ١٩٨٠، إعداد ببلوجرافيا وفيلموجرافيا المخرجين التسجيليين فى مصر، القاهرة، المركز القومى للسينما، المجلس الأعلى للثقافة، يونيو ١٩٨١.

الهوامش:

(١) سمير فريد : مجلة السينما، عدد يونيه ١٩٧٠.

(٢) الرسالتان هما التكنيك الفنى للفيلم الحربى وأثره على المتلقى: رسالة ماجستير: ماهر عبد الملك، والفيلم التعليمى. الأسلوب التسجيلى والأسلوب الدرامى فى مرحلة التعليم الأساسى: رسالة ماجستير: مختار يونس.

(٣) سمير فريد : مجلة السينما، العدد ١٥ مارس ١٩٧٠.

(٤) سمير فريد : مجلة السينما، عدد يونيه ١٩٧٠.

(٥) محمد عبد الله: تجارب في السينما التسجيلية المصرية : ص٥.

(٦) سمير فريد : مجلة السينما، العدد ١٥ مارس ١٩٧٠.

(٧) المصدر السابق.

(٨)المصدر السابق.

(٩) انظر فيلمو جرافيا سعد نديم فى كتاب السينما التسجيلية فى مصر حتى آخر سنة ١٩٨٠.

(١٠) سعد نديم: أقواله فى "تجارب فى السينما التسجيلية المصرية: ص٦.

(١١) سمير فريد: المصدر السابق.

(١٢) سمير فريد: المصدر السابق.

(١٣) انظر فيلمو جرافيا المخرجين الذين ذكروا فى كتاب السينما التسجيلية فى مصر حتى آخر سنة ١٩٨٠.

(١٤) المصدر السابق.

(١٥) المصدر السابق.

(١٦) المصدر السابق.

(١٧) الفيلمان الآخران كانا روائيين قصيرين، أحدهما من إخراج ممدوح شكرى والآخر إخراج ناجى رياض، وهما من خريجى الدفعة الأولى عام ١٩٦٣، وسبب جمع فيلميهما مع فيلم "ثورة المكن" أن الأفلام الثلاثة عرضت معًا فى أول عرض احتفالى فى مايو ١٩٦٨ كأول أفلام من صنع خريجى المعهد العالى للسينما.

(١٨) ج. دادلى أندرو: نظريات الفيلم الكبرى ص١٤٢.

(١٩) سمير فريد: أقواله فى ندوة السينما التسجيلية، مجلة السينما.

(٢٠) افترض منطق الفيلم ـ وهو محق ـ أن مجموع المشاهدين لا يعرفون ما هى الشمندورة.

(٢١) محمد كامل القليوبى: ثلج.. فوق صدور ساخنة.. صورة تقريبية للعدو.. صورة تقريبية لنا ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، (تعقيب بقلم د. مدكور ثابت): ص٣٩٤.

(٢٢) سمير فريد مذكرات بدر٣ وقصة الغاز فى مصر. الجمهورية بتاريخ ٢٦ يوليه١٩٩٢.

(٢٣) روى آرمز: لغة الصورة فى السينما المعاصرة، ص٢٠٤.

(٢٤) روى آرمز: نفس المرجع، ص١٩٧.

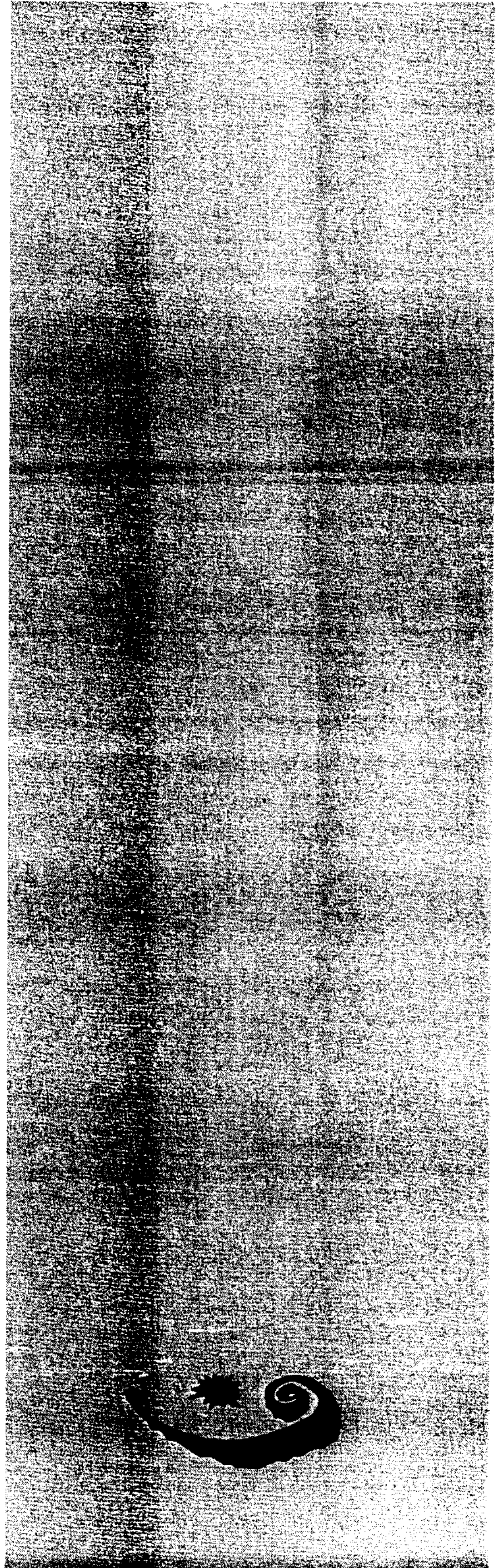
(٢٥) روى آرمز: نفس المرجع، ص٢٥٢.

(٢٦) فتحى الخراط: مقال "من ملحمية المسرح إلى تجريبية الفيلم": مجلة المسرح ـ العدد٩٦ نوفمبر١٩٩٦.



آفاق





الترجمة وحركة المثاقفة فى العالم العربى

محمد الكردى

طريق النسروطرق الحياة

ماري تريزعبد المسيح

إيوجينيو باربا...
والجانب الآخر من الجزر العائمة

أحمد سخسوخ

النبى المهزوم بين ماضى اليوتوبيا وصيرورة الواقع
قراءة فى مرثية للعمر الجميل لأحمد عبد المعطى حجازى

وليد منير

بخلاء الجاحظ ونهاية التاريخ

عبد الكريم جويطى

توت برى.. تاريخ مغيب وهوية قلقة

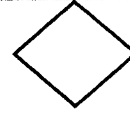
أسامة عرابي

رسم الشخصيات في نص أيقونة فلتس لجورج البهجورى

خديجة زعتر

الترجمة وحركة الثقافة في العالم العربي





محمد الكردى

ليس من شك فى أن حركة الترجمة من اللغات الأخرى إلى اللغة العربية قد لعبت دورًا حضاريًا بالغ الأهمية فى تاريخ الأمة العربية ليس فحسب مع بداية النهضة العلمية التى عرفتها مصر فى عهد محمد على، أو فى أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين بفضل الوافدين إليها من مثقفى ومفكرى الشام هربًا من الاضطهاد العقائدى على أيدى العثمانيين، وإنما مع بداية نشأة الدولة العباسية وما عرفته من انفتاح عظيم على الثقافات المحيطة، وذلك بعد محاولات الترجمة الأولى وتكوين المكتبات فى العصر الأموى.

لقد كان لهذا الانفتاح، الذى شهدته الدولة العباسية خاصة فى عصر المأمون، دوره الهائل فى نقل التراث العلمى والفلسفى اليونانى إلى بلاد العرب، وفى دفع المفكرين المسلمين ليس فحسب إلى تمثل هذا التراث والحفاظ عليه، وإنما إلى تطويره واستخدامه كأداة أو آلة منهجية فى فهم التراث الإسلامى نفسه وشرحه وتفسيره، متجاوزين، على هذا النحو، مرحلة النقل إلى الإضافة والتجديد.

كما كان لهذا الدور "الوسيط"، الذى لعبته الحضارة العربية (العربية بسبب اللغة أساسًا وليس لأسباب عرقية) أهمية قصوى فى إيقاظ وعى العالم الغربى –عن طريق احتكاك الثقافتين الإسلامية والمسيحية فى الأندلس– بأهمية التراث اليونانى، الأمر الذى أدى، فى النهاية، إلى قيام وازدهار حركة من الترجمة العكسية من العربية إلى اللاتينية، وذلك حتى سقوط القسطنطينية فى يد الأتراك العثمانيين (١٤٥٣)، وهجرة علماء اليونان من بيزنطة إلى الغرب، وبالتالى الرجوع المباشر إلى التراث اليونانى فى مصادره الأولى.

وتتكرر هذه التجربة مرة أخرى بعد السُبات العميق، الذى عرفته الأمة العربية تحت الحكم العثمانى، إبَّان ولاية محمد على (١٨٠٥–١٨٤٨)، وعودة الباعث الأول لحركة النهضة الفكرية الحديثة فى مصر، رفاعة الطهطاوى، من فرنسا، وبفضل إنشاء مدرسة الألسن المتخصصة فى تأهيل المترجمين عام ١٨٣٥. وتلزم الإشارة هنا إلى ظاهرة رعاية الدولة فى الحالتين العباسية والمصرية لحركة الترجمة، وهو الأمر الذى يلفت نظرنا إلى أهمية العناصر **الأيديولوجية** الموجهة – بطريقة معلنة أو غير معلنة– لحركة الترجمة، وذلك تحت ستار **البواعث** التى تدفع إلى الترجمة، و**الأهداف** المرجوة منها، هذا إذا ما حاولنا إجراء نوع من المقارنة بين هاتين الحركتين السابقتين

وبين عمليات الترجمة العشوائية التى شهدتها مصر فى أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين على أيدى الهواة الذين لم يروا فى الترجمة الأدبية، على سبيل المثال، هدفًا يتجاوز مبدأ **تسلية الخواطر وتهذيب الأخلاق**(1).

ونحن إذا رجعنا إلى الترجمة العباسية، فماذا يمكننا أن نقول بصدد عملية **المثاقفة**، خاصة وأن هذه التجربة تشكل نموذجًا فريدًا للتلاقح الحضارى والثقافى بين شعوب المنطقة،؟ فى الواقع، إن عملية التلاقى بين الثقافة العربية الإسلامية وبين ثقافات المنطقة التى ازدهرت فيها الحضارة العباسية قد سبقت عمليات الترجمة "الرسمية"، أو على الأقل تلك التى عملت الدولة ممثلةً فى بعض خلفائها وأمرائها على دعمها وتشجيعها عن طريق تكوين المكتبات وإغداق المال على المترجمين، ليس فحسب إبَّان ازدهار الدولة العباسية وإنما منذ قيام الدولة الأموية التى استمدت، كما نعلم، معظم نظمها الإدارية والمالية من الدولة البيزنطية(2).

ومما لاشك فيه أنه قد تم، قبل تبنى أمراء بنى العباس لمشاريع الترجمة الكبرى، استيعاب كثير من العلوم السائدة فى المنطقة مثل علوم سومر وبابل والهند والكلدانيين وفارس والصين والشام فى مجال الفلك والطب والرياضيات، وذلك عن طريق تناقل الخبرات إما شفاهةً، وإما بواسطة تراكم الممارسات الإمبريقية التى تمت من خلال عمليات الاتصال المختلفة سواء عن طريق السفر والإقامة فى المراكز الجاذبة للخبرات والكفاءات العلمية أو التنقل بكل صوره وأشكاله. وذلك من غير شك، أيضًا، بفضل الدور الذى لعبته النخب الثقافية التى كانت تقطن منطقة الشرق الأوسط قبل الإسلام، والتى استطاعت أن تستوعب الميراث العلمى القديم وأن تحافظ عليه وتتناقله عبر كثير من الترجمات إلى السريانية والفارسية. إلا أن ذلك كله ما كان ليتم إلا بفضل ديناميكية الدين الجديد والانفتاح المدهش لخلفاء بنى العباس، هذا الانفتاح المحفز لتلقى العلم والخبرة الوافدة.

لقد سبقت الترجمةُ من اليونانية إلى السريانية الترجمةَ إلى العربية منذ القرن الرابع الميلادى على أقل تقدير، وكذلك من السنسكريتية إلى الفهلوية. ولم تتألق الترجمة المباشرة من اليونانية إلى العربية إلا بعد هيمنة ظاهرة التعريب وغلبتها على العالم الإسلامى بالرغم من تنوع شعوبه وعرقياته. وليس من شك أن الترجمة العلمية كانت مرتبطة بخدمة الاحتياجات المباشرة للعالم الإسلامى المتنامى سواء فى مجال المواقيت المتصلة بالعبادات والأعياد أو فى مجال العلاج والاستشفاء ومتطلبات الصناعة الجديدة. وذلك على النقيض من ترجمة التراث الفلسفى اليونانى التى عكست بشكل تدريجى، الحاجة المتزايدة إلى الربط الأيديولوجى بين الفلسفة والدين بهدف تغذية الصراعات والخلافات التى نشأت بين أهل السنة وبين الفرق والمذاهب المنشقة عليها. ولقد كانت أعمال أرسطو الملقب "بالمعلم الأول" تلقى اهتمامًا بالغًا خلال الفترة الممتدة من القرن التاسع إلى القرن الثالث عشر الميلادى. ولم يكن تأثير الأرسطية محصورًا فى نطاق الفلسفة والمنطق، وإنما كان يُشكل الإطار المرجعى لعلوم الطبيعة والفلك والطب والرياضيات، وذلك إلى الدرجة التى اتهم فيها الطوسى ابنَ الهيثم بعدم استيعابه، فى ظنه، للقواعد الأرسطية فيما يخص موضوعات الهندسة(3).

أضف إلى ذلك ما كان للمراكز الثقافية الكبرى قبل ظهور الإسلام من دور بالغ الفعالية فى تهيئة الأرضية أو الخلفية اللازمة لتلقى المعارف وتغذية عملية المثاقفة بين الحضارة العربية الناشئة وبين الحضارات المجاورة، ونخص منها بالذكر، فيما يخص الثقافة اليونانية، **جنديسابور** التى اشتهرت بانفتاحها ليس فحسب على العلوم اليونانية وإنما على الثقافات الهندية والفهلوية أيضًا، كما عُرفت بمدارسها الطبية (البيمارستان) وأطبائها المشهورين مثل أفراد عائلة بختيشوع الذين عملوا جميعًا فى خدمة المنصور والرشيد والمأمون من خلفاء بنى العباس.

وكذلك مدينة **حرَّان** التى استوطنها السريان وعدد غفير من المقدونيين والإغريق والأرمن والعرب، والتى اشتهرت فيها طائفة الصابئة التى يُرجح أن عقائدها كانت، كما يذهب أحمد أمين، مزيجًا من الديانات البابلية واليونانية القديمة والأفلاطونية المحدثة. وكان لهذه المدينة شأن كبير فى تقدم العلوم الرياضية والفلكية عند العرب بوجه خاص.

ويبقى المركز الأخير وهو مدينة **الإسكندرية** التى اشتهرت بمذهب الأفلاطونية المحدثة والمزج بين اللاهوت المسيحى والميتافيزيقا اليونانية بسبب ما قام من خلافات مذهبية بين اليعاقبة، المهيمنين على الكنيسة فى مصر، وبين النساطرة الذين أثروا فى المناطق المحيطة بالعراق القديم تأثيرًا متسعا، خاصةً وأنهم كانوا أصحاب النصيب الأكبر فى نقل الكتب اليونانية إلى السريانية ثم إلى الفارسية والعربية. ولقد كانوا أحد المصادر الكبرى التى غذت المجادلات الدينية بين المعتزلة وخصومهم من الأشاعرة وغيرهم من الفرق بالمقولات الفلسفية اليونانية بعد أن لعبوا الدور نفسه بالنسبة للمسيحية. غير أن أحمد أمين يعتقد أن اتصال المسلمين بمصر أيام العباسيين لم يكن بنفس القوة التى كان عليها فى العهد الأموى. لذلك يعتقد الكاتب نفسه أن الإسكندرية، بالرغم من اشتهارها بالطب والكيمياء والعلوم الطبيعية والرياضية، لم يكن لها نفس الأثر الذى تركته مدرسة **جنديسابور وحران** على الثقافة العباسية إذْ غلب على أهلها من اليعاقبة، كما يقول، ميلهم إلى التصوف والرهبنة(٤).

أما بالنسبة لتأثير الحضارة الفارسية على الدولة العباسية، فلقد شمل مجالات عدة تتراوح بين النظم السياسية والإدارية، على شاكلة نظام الوزارة وما صاحبه من تطوير لفنون الكتابة والمراسلات، وبين فنون المعاش من مأكل ومشرب وملبس وزينة وفنون الموسيقى والطرب والغناء وأدب الحكاية والحِكَم والتاريخ والأساطير. كما كان للفرس شأن عظيم فى مجال التأليف العلمى والأدبى واللغوى، كما كانوا همزة الوصل بين الثقافة الهندية والثقافة العربية فى مجال الحساب والفلك والطب والتصوير والنحت والحكمة(٥).

وليس من شك فى أن هذه التجربة الفريدة التى عاشتها الحضارة العربية الوليدة تعد أفضل مثال للحوار الفعلى بين الحضارات والثقافات. ولعل ما يثير الدهشة فعلاً هو أن تستطيع الحضارة العربية الإسلامية، بالرغم من قلة إمكانياتها اللغوية فى البداية، الانتشار السريع من أقصى مشارق الأرض إلى أقصى مغاربها إذْ قد تمكنت هذه اللغة، ذات الأصول البدوية المحدودة، أن تسع ميراثًا هائلاً من علوم وفلسفات اليونان وأدب الفرس وحكمة الهند بفضل تفتح عقول أبنائها من النخب الحاكمة وسماحة دينها ودعوة هذا الدين الصريحة إلى التزود من العلم والمعرفة أينما توفرت السبل إليهما.

ومع ذلك، يذهب بعض المستشرقين على شاكلة "جرونباوم" إلى أن الفكر الإسلامى لم يأخذ عن الفلسفة اليونانية إلا بعض القوالب، وذلك بقدر ما يتجاوب هذا الأخذ **مع حاجات متوقعة**؛ ولعل ذلك يكون صحيحًا إذ أن الفكر اليونانى والمنطق بوجه خاص لم يُستخدم من قِبَل مفكرى الإسلام إلا كإطار صورى لتنظيم الخبرة التى اكتسبوها فى ظل الدولة الجديدة المتنامية. ويجدر بنا أن نفهم هذا الموقف فى إطار الغلبة أو السيادة التى اكتسبها الدين الجديد باعتباره ظاهرة ثقافية منتصرة وحقيقة حضارية مهيمنة. وليس من شك فى أن أى اختيار آخر يمس **جوهر** الرسالة الجديدة كان يمكنه أن يُعرِّض وحدة العقيدة للتفكك والانقراض؛ ومن ثم كان شيئًا مستحيلاً من الناحية المنطقية. إلا أن ذلك لم يمنع، إذا استثنينا مجال العقيدة وبعض المجالات الخاصة كالفن والأدب، من قيام الفكر اليونانى بإحداث تأثيرات عميقة وجذرية فى ميادين العلم واللغة والفلسفة الإسلامية نفسها، إذ يقول لنا عبد الرحمن بدوى فى هذا الصدد : «**إن نفاذ الفكر اليونانى كان شاسعًا فى جميع مجالات الفكر العربى، حتى فى تلك التى كانت فيه المقاومة**

علـى أشـدها، كالفقـه والتشـريع وعلـوم الـدين. إن المعجـزة اليونانيـة كانـت محـل اعـتراف الجميع»[٦].

من جهة أخرى، يعتقد "جرونباوم" بأن تأثير الفكر اليونانى على الثقافة الإسلامية لم يثر أى مشكلة، لأن الأمر يتعلق بعلاقات القوى السائدة بين المجتمع المتلقى والمجتمع الواهب[٧]؛ ولما كان المجتمع الإسلامى فى موقف الأقوى، فإنه لم يخشَ استيعاب كثير من المؤثرات والعناصر الثقافية الأجنبية سواء أكانت يونانية أم فارسية أم هندية، فعلاقات القوى التى تلعب هنا فى صالح المجتمع المتلقى، تشجع، كما يرى "ناتان واشتل"[٨]، مبدأ **المزج** الذى يسمح باستيعاب عناصر ثقافية أجنبية ولكن بعد إخضاعها لمعايير وأحكام الفكر الأصلى. ويجدر بنا هنا، ونحن بصدد الحديث عن علاقات القوى، مناقشة مفهوم **المثاقفة** الذى ورد فى عنوان البحث، وكذلك مفهوم **المزج** أو **التهجين**، وهى كلها مفاهيم معاصرة يثيرها، فى الواقع، فكر ما بعد الحداثة الذى يريد أن يكون، من الناحية الأيديولوجية، خليطاً من المفاهيم والتصورات ظنًا من دعاته أن هذه الدعوة إلى التوفيق والتقريب تشكل خط دفاع قوى ضد الحركات الفكرية الاستعلائية والعنصرية.

وليس من شك فى أن التجربة العباسية، التى نشير إليها هنا، ليس فحسب باعتبارها تجربة تاريخية فعلية وإنما باعتبارها نموذجًا رائدًا للانفتاح الفكرى وليس للمثاقفة بالمعنى الاستشراقى الذى يحجب عنها كل ابتكار وريادة، لم تكن مجرد مزج أو خليط من الفكر المستورد والفكر الأصلى، وإنما كانت تأصيلاً وإثراءً للفكر الأصلى نفسه؛ كما لم يكن الأخذ قط على حساب العطاء أو إهدار الهوية الثقافية للأمة العربية. ولربما يكون النقل عن الثقافات الأخرى هو السمة الغالبة فى بداية الأمر، إلا أن هذا النقل، كما يرى بحق حسن حنفى، سرعان ما تحول إلى عمليات من التطوير والتطويع والتجاوز والإبداع. إذْ ليس المهم هو ما أخذه العرب أو المسلمون عن اليونان أو غيرهم وإنما ما صنعوه بما أخذوه، وهذه قاعدة حضارية عامة تخضع لها كل ثقافات العالم الكبرى عبر التاريخ. يقول حسن حنفى :

«البحث إذن عن "التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية" خطأ فى الوعى بالموقف الحضارى. فليس المطلوب هو معرفة انتقال التراث اليونانى إلى العالم الإسلامى، انتقالاً من المركز إلى الطرف، ومن الأصل إلى الفرع كما يفعل المستشرقون وأتباعهم من الباحثين العرب، بل تمثل الحضارة الإسلامية للتراث اليونانى، تمثل المركز الإسلامى للطرف اليونانى»[٩].

ولربما يعتقد بعض الدارسين أن هذا التركيز على الهوية الثقافية للحضارة العربية يعكس نوعًا من التعصب اللاعقلانى أو ضربًا من الرومانسية المتأخرة، ولكنه، فى الواقع، جزء لا يتجزأ من أصالة هذه الحضارة التى بحثت وتبحث دومًا، عبر مثقفيها المستنيرين، عن الانفتاح على غيرها من الحضارات والثقافات البعيدة والقريبة على حد سواء، وإن كان ذلك لم يمنعها قديمًا أو حديثًا من المقاومة **الصحية** حينما يسعى دعاة الفكر الوارد إلى تغليبه بكل طريقة على الجذور وتعميمه باسم عالمية الفكر وواحدية منطلقاته ومقولاته، كما فعل قديمًا دعاة المنطق اليونانى من أمثال أبى بشر متى فى مناظرته مع أبى سعيد السيرافى النحوى[١٠].

والطريف حقا أن يكون الجدل هنا منصبًا على العلاقة المفترضة بين المنطق الأرسطى باعتباره آلة لتنظيم المعانى والأفكار، وبين النحو باعتباره عاملاً ضابطًا لسلامة التركيب اللغوى، ومن ثم لوضوح المعنى وقابليته لبلوغ الأفهام؛ وهو جدل لا يستقيم معناه إذا غلَّبنا فيه طرفًا على طرفٍ أو جانبًا على جانب، أى إذا غلبنا منطق الفكر تارة على خصوصية اللغة التى لا تخضع فى تكوينها التاريخى والطبيعى لأى منطق مسبق، وغلبنا تارة أخرى النظام النحوى اللاحق، بالضرورة على تكوينها، على عملية ضبط الأفكار وتسلسل المعانى وفقًا لآليات البرهنة المتواضَع عليها.

ولعل الأكثر طرافة أن يتجدد هذا الجدل المعبر فى صورة تكاد تكون مطابقة لدى مفكر مثل محمد همام الذى يعيب على محمد عابد الجابرى خلطه بين القوالب النحوية العربية والصيغ المنطقية من منطلق قبوله الضمنى بأولوية ما أسماه بالعقل البرهانى المستورد من الفكر اليونانى على العقل البيانى، أى اللغوى البحت، وذلك إذ يقول :

«يرى الجابرى أنه إذا كان السماع من الأعرابى قد رسم حدود العالم الحسى الذى تنقله اللغة العربية الفصحى إلى متكلميها، فإن مجهود النحاة قد قولب العقل الذى يمارس فعاليته فى اللغة العربية وبواسطتها، وذهب الجابرى إلى حد القول بأن السماع من الأعرابى لم يكن من أجل اللغة، فحسب، بل وفى أحيان كثيرة، من أجل "تحقيق" وتثبيت" فروض نظرية فى اللغة والنحو؛ فتحولت اللغة المعجمية بذلك إلى لغة "إمكان ذهنى" لا لغة "إمكان واقعى"»[11].

ولعل أخطر ما فى مثل هذه الاتجاهات "الثقافوية"، هو حبس ملكة العقل البشرى، الذى هو فى جوهره نشاط فكرى متصارع مع الطبيعة عبر تشكيلات تاريخية لا حدود لها، فى ضروب من القوالب الثقافية المسقطة عليه بطريقة لاحقة، وذلك فى تناس تام لجدلية الفعل ورد الفعل فى إطار اللحظة التاريخية نفسها. على هذا النحو، يرى بعض المفكّرين خاصة فى فترات الأزمة الحضارية، كما يحدث حاليًا فى عالمنا العربى، وهى أزمة قائمة منذ قيام مشاريع النهضة العربية فى بدايات القرن التاسع عشر، أن أسباب التأخر لا ترجع إلى الظروف التاريخية المتغيرة بالضرورة وإنما إلى جذور قائمة فى تركيبة العقل العربى نفسه. ولاشك أن مثل هذه المواقف تقوم على نوع من الاغتراب التام فى رؤية الآخر المهيمن على الصعيد الدولى، كما تدخلنا فى متاهات طبائع العقول وتمايزها التى تبلورت فى إطار الكتابات العرقية خلال القرن التاسع عشر على أيدى علماء الفيلولوجيا وتاريخ الأجناس والمستشرقين المعنيين بتقديم التفسيرات النظرية لتفوق العالم الغربى وشرعية احتلاله للبلدان الآسيوية والأفريقية واستغلاله لثروات شعوبها تحت ستار مساعدتها على التحضر والتمدين[12].

إن الثقافة العربية لم تخلُ قط من الرغبة فى التجديد، وهو الأمر الذى لم يتأتَّ لها إلا عن طريق التبادل والحوار مع الثقافات الأخرى؛ إلا أن ذلك لم يتم لها إلا على أساس من الاختيارات الأساسية[13]، ونقصد بها الاختيارات التى تشكل ما يشبه **الاتجاه العام** لأى ثقافة، أو **النبرة** الخاصة التى تتميز بها هوية كل ثقافة لها أهميتها وقيمتها التاريخية. على هذا النحو، إذا كانت هناك نخبة من المثقفين قد وجدت قديمًا فى المنطق الأرسطى نموذجها الفكرى الأمثل الذى تقيس عليه كل فكر، فإن الاتجاه السائد فى الثقافة العربية مال دائمًا سواء فى العصور السالفة أو الحديثة، إلى الحفاظ على ما يميزها ويحفظ عليها أصالتها، وذلك بالأخذ من الثقافات المغايرة وفقًا لما تقتضيه شروطها التاريخية الخاصة.

حركة الترجمة فى عهد محمد على :

وليس من شك فى أن هذه الشروط هى التى أملتها، فى عصر محمد على، ظروف الحكم الجديد نفسه من حيث الرغبة فى التحديث والتطوير فى مجالات بعينها كالجيش والإدارة والصناعة، وكذلك عقلية الحاكم المستبد المستنير الذى لا يرى من مظاهر التقدم إلا أسبابه المادية البحتة إدراكًا منه لأهمية وخطورة التفوق التقنى فى مواجهة القوة الغربية المهيمنة، وجهلاً منه، فى الوقت نفسه، لأهمية الخلفيات الفكرية والأخلاقية الكامنة وراء هذا التفوق الغربى. ذلك أن محمد على لم يرَ فى التقدم الذى يجب عليه الأخذ بأسبابه إلا الجوانب التقنية البحتة، ولم يفطن على الإطلاق إلى أهمية تراكم المعرفة العلمية نفسها التى تنتج هذه التقنية، تمامًا كما نرى فى عالمنا العربى المعاصر بلادًا كثيرة، إن لم يكن معظمها، تأخذ بكل مظاهر التقدم التقنى فى

مجال الصناعات الحديثة من السيارات الفارهة إلى أرقى الحاسبات الآلية وأكثر وسائل الاتصال العالمية تعقيدًا، وهى لا تستطيع أن تنتج حتى الحد الأدنى مما تحتاج إليه من ضرورة الحياة اليومية.

على هذا النحو، لم يتجاوز مشروع محمد على النهضوى فكرة الانتفاع بكل الوسائل المادية والتنظيمية الصرف التى تساعده على تحديث البنية التحتية للولاية على شاكلة عمليات استصلاح الأراضى وتنظيم إدارة الرى والصرف وإقامة القناطر وحفر الترع وتحديث المؤسسات العسكرية وبناء الأسطول، بالإضافة إلى إعادة تشكيل المؤسسات والنظم الإدارية والمالية التى تساعده على إطباق سيطرته على مقاليد البلاد وإحكام قبضته على الشعب بجميع طوائفه وفئاته. ولقد أفاد محمد على بذكائه الفطرى من النموذج الذى وفرته الحملة الفرنسية على مصر حينما اصطحبت معها فريقًا كاملاً من العلماء والمهندسين والفنيين يتجاوز مائة وسبعًا وستين فردًا بهدف إعمار البلاد ظاهريًا، وفى الحقيقة بغرض بسط سيطرة فرنسا على مصر وتصريف أمورها تصريفًا يقوم على التخطيط العلمى والدراسة الشاملة الوافية لكل مواردها البشرية والاقتصادية. كما أفاد محمد على من نماذج المشاريع الإصلاحية التى عرفتها الدولة العثمانية على أيدى بعض سلاطينها المستنيرين منذ أواخر القرن الثامن عشر درءًا للمخاطر التى كانت تشكلها البلدان الأوربية الطامعة فى تقسيم أراضيها وتقطيع أوصال إمبراطوريتها الشاسعة(١٤).

ومما يدل على المفهوم الوظيفى أو النفعى البحت للثقافة عند محمد على هو الخطة التى هيمنت على سياسة إرسال البعثات إلى أوربا التى تعاقبت خلال الأعوام ١٨١٣ و١٨٢٦ و١٨٤٨ ميلادية؛ ونخص بالذكر البعثة العلمية التى صحبها الشيخ رفاعة الطهطاوى بصفته واعظًا وإمامًا وليس دارسًا، وذلك بمحض الصدفة وعن طريق توصية من أستاذه الشيخ حسن العطار، ونقصد بها بعثة عام ١٨٢٦ التى غلب على تخصص معظم أفرادها وعددهم أربعة وأربعون الطابع "العلمى" الصرف باستثناء خمسة تخصصات كُرست لدراسة نظم الإدارة الملكية والحقوق والعلوم السياسية، بينما لم تُخصص أية بعثة لدراسة الأدب أو اللغة؛ كما أن الغريب في الأمر والمعبر فى الوقت نفسه عن عقلية الحاكم المستبد هو أن الهدف من إرسال هذه البعثات لم يكن الحصول على شهادات جامعية، وإنما التدريب فقط؛ لذلك كان المبعوثون ومعظمهم من الأرمن والشراكسة يُلحقون ببعض المصانع أو المكاتب بغرض التدريب العملى(١٥).

الترجمة من العربية إلى الفرنسية :

لقد كان حديثنا حتى الآن منصبًا على حركة الترجمة من اليونانية القديمة إلى العربية فى العصر العباسى ومن الفرنسية إلى العربية فى عهد محمد على، وخاصة فى ظل مدرسة الألسن التى أشرف عليها ووجهها، وفقًا لإرشادات محمد على، مؤسس النهضة المصرية الحديثة رفاعة رافع الطهطاوى. وقد حان لنا أن نرى ما آلت إليه حركة الترجمة فى وقتنا الحاضر ومدى الدور الذى تلعبه فى تشكيل وتكوين الثقافة العربية الحديثة، أو، على أقل تقدير، الثقافة التى تتخذ من الحداثة منهجًا لها ونبراسًا. إلا أنه حينما أتيحت لنا فرصة الاطلاع على الثبت الببليوجرافى القيم الذى أعدته كاميليا صبحى(١٦) عن الكتب المترجمة من العربية إلى الفرنسية منذ القرن السابع عشر وحتى وقتنا الحاضر، وجدنا من الضرورة بمكان أن نقيم مقارنة بين حركتى الترجمة من وإلى كل من اللغتين العربية والفرنسية لقياس أولاً وزن كل منهما وثانيًا الفرق الكبير بين ثقل التجربة القديمة والتجربة الحديثة فى تشكيل ليس فحسب الثقافة العربية المعاصرة وإنما أيضًا فى تأسيس مكونات العقلية العربية الحديثة.

إن هذا الثبت القيِّم يقوم على تجميع حوالى ١٣١٩ عملاً من الأعمال العربية المترجمة إلى الفرنسية، وتغطى هذه الترجمات فترة بالغة الطول تمتد من القرن السابع عشر الميلادى إلى عام

٢٠٠٣. وليس من شك فى أن هذا العدد يفى بالغرض الذى نرمى إليه، وهو ليس الإحصاء الكامل وإنما تبيان الاتجاهات العامة لحركة الترجمة من العلوم والآداب العربية إلى لغة الآخر.

مهما يكن الأمر، فإن هذه الدراسة الإحصائية تُظهر على مستوى التصنيف الرأسى الاهتمامات المختلفة التى توجه اختيارات النصوص المنتقاة. على هذا النحو، يمكننا أن نلاحظ مدى الاهتمام الفرنسى عبر التاريخ بترجمة الموضوعات الأدبية التى تحتل مكان الصدارة والتى تشمل الرواية والتراجم والشعر والمسرح والقصص والحكايات وبعض الكتب النقدية، ثم تلى ذلك الكتابات الدينية والفقهية والصوفية وكتب التاريخ والعلوم العربية.

إلا أن التصنيف التاريخى سيكون هو الأقدر على إبراز تطور الاهتمامات، وبالتالى على تحديد الاتجاهات المعبرة عن مكانة الثقافة العربية فى نظر الآخر، وذلك وفقًا لتدرج سلم الاهتمامات المعبرة عن أفق التوقع، كما يذهب نقاد التلقى. على هذا النحو، نرى أن القرنين السابع عشر والثامن عشر يُعنيان فى المقام الأول بترجمة القرآن وحكايات ألف ليلة وليلة؛ وهذا ما يعنى انحسار التيار القروسطى المهتم بترجمة الكتب العلمية بوجه خاص والكتب الفلسفية. أما خلال القرن التاسع عشر، فيظهر الاهتمام بكتب النحو واللغة العربية والجغرافيا والتاريخ والأدب والتصوف والرحلات والأسطورة والحكايات الشعبية نظرًا لتطور أدب الرحلات الفرنسي نفسه مع ازدياد عمليات سفر كبار الكتاب والرسامين الفرنسيين والأوربيين عامة إلى الشرق توقًا لمزيد من التعرف على حضارته وعاداته وتقاليده[١٧].

ويستمر الاهتمام، فى أوائل القرن العشرين، بترجمة الكتب العلمية القديمة والجغرافيا وأدب الرحلات؛ كما تزداد العناية بترجمة الكتب التاريخية والدينية والفقهية ودواوين الشعر، والحكايات الشعبية. ويبدأ الاهتمام بترجمة بعض النصوص الأدبية الحديثة منذ عام ١٩١٢ حيث تظهر ترجمة لرواية **العباسة** لجورجى زيدان، ثم ترجمة لرواية **عودة الروح** لتوفيق الحكيم عام ١٩٣٧، ولرواية **دعاء الكروان** لطه حسين عام ١٩٤٩، وأخيرًا يبدأ الاهتمام بترجمة الأعمال المسرحية منذ عام ١٩٣٩، وبوجه خاص أعمال توفيق الحكيم[١٨].

ولعله من الأفضل أن نقدم البيانات الأحصائية للباحثة فى صورة جدول عام بحيث يمكننا تكوين صورة جيدة عن تطور حركة الترجمة من العربية إلى الفرنسية منذ القرن التاسع عشر وحتى يومنا الحاضر:

الفترة التاريخية	أعداد الكتب المترجمة	النسبة المئوية
القرن التاسع عشر	٤٤	٪٤,٩١
النصف الأول من القرن العشرين	٩٤	٪١٠,٥٠
حقبة الستينيات		
حقبة السبعينيات	٣٥	٪٣,٩١
حقبة الثمانينيات	٧١	٪٧,٩٣
حقبة التسعينيات	٢٥١	٪٢٨,٠٤
	٤٠٠	٪٤٤,٦٩
المصدر: كاميليا صبحى: الثبت البيليوجرافي، ص ص١٠-١٢.		

فماذا كان يُترجم إلى الفرنسية خلال هذه الفترة الطويلة من تاريخنا المعاصر؟

لقد سبق لنا الإشارة إلى اهتمامات القرن التاسع عشر؛ ومن الواضح أن معظمها ينصب على كتب التراث والفولكلور من خلال الحكايات والأساطير الشعبية. أما بالنسبة للقرن العشرين فهو ينقسم إلى قسمين متمايزين: النصف الأول منه، ثم فترة ما بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ وحتى يومنا هذا مع طفرتين بالغتى الدلالة فى الثمانينيات والتسعينيات.

من الواضح أن الاهتمامات الفرنسية خلال النصف الأول من القرن العشرين مازالت عالقة بالتراث القديم مع نوع من الانفتاح المحدود على الأدب العربى الحديث المرتبط بشكل أو بآخر ببعض الأسماء الكبيرة (طه حسين وتوفيق الحكيم) المرتبطة بالثقافة الفرنسية. وتدور معظم الكتب التراثية المترجمة حول موضوعات شبه ثابتة مثل التاريخ الإسلامى والشعر وفن العروض والدين والفقه وأدب الرحلات والجغرافيا والعلوم القديمة وعلى رأسها الطب.

أما فى فترة الخمسينيات فيبرز اهتمام خاص بترجمة القوانين المصرية واللبنانية؛ وتتراجع فى فترة الستينيات ذات التألق الثقافى المعروف الاهتمامات التاريخية، بينما يزداد الإقبال على الترجمات الدينية والصوفية وعلى الحكايات والسير الشعبية؛ أما الترجمات الروائية والمسرحية والشعرية فتظل محدودة. وتأتى فترة السبعينيات ليرتفع حجم ترجمات الأعمال الأدبية من الشعر والرواية والمسرح والسيرة الذاتية؛ إلا أن الزيادة الملحوظة تنصب على كتب الدين والتصوف والفقه القديمة، كما نلاحظ عودة الترجمات التاريخية والفلسفية القديمة.

وفيما يخص فترة الثمانينيات، فهى -بلا منازع- فترة تألق الترجمات الروائية حتى قبل حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل فى الآداب عام١٩٨٨، كما زاد عدد الترجمات الخاصة بالقصص القصيرة والشعر والمسرح والسيرة الذاتية للمعاصرين بوجه خاص. وبالمثل زاد الاهتمام بترجمة الكتب الدينية القديمة باستثناء ترجمة حديثة واحدة لكتاب **ظلال القرآن** لسيد قطب، وكذلك بترجمة النصوص الفلسفية والعلمية القديمة وبعض الأعمال الحديثة القليلة فى السياسة والتاريخ والاجتماع والقانون.

وأخيرًا تأتى فترة التسعينيات لتكرس ظاهرة ازدهار الرواية العربية، وهى التى برزت تحت مسمى **عصر الرواية** بعد فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل بحيث بلغ عدد الروايات المترجمة قرابة ثلاث وتسعين رواية، ثم تلى ذلك الترجمات الخاصة بالشعر والقصص والمسرح والسيرة الذاتية مع استمرار عملية الاهتمام بالتراث الدينى الفقهى منه والصوفى، وكذلك بأدب الرحلات والجغرافيا وعلوم العربية والفلسفة القديمة وببعض الكتابات السياسية المعاصرة[١٩].

من الواضح إذن أن معظم الاهتمامات الفرنسية، ولنقل الأوربية بعامة، تنصب على الإبداع الأدبى المصرى والعربى بوجه عام، بينما يتقلص الاهتمام ويصل إلى حده الأدنى فى مجال الدراسات العلمية والاجتماعية والتاريخية والنقدية المعاصرة نظرًا لكون هذا النوع من الدراسات يكاد يكون حكرًا للعلوم الغربية ولكون المناهج العربية المستخدمة فى هذه الدراسات لا تتجاوز مرحلتى النقل والمحاكاة بالرغم من دعوات التجديد والابتكار التى يتبناها بعض الكتاب والمفكرين[٢٠].

أضف إلى ذلك أنه، وفقًا لبعض كبار المترجمين مثل شوقى جلال، تظل الترجمات الغربية للأدب العربى المعاصر محصورة فى الإطار الأكاديمى والبحثى، وبالتالى لا تخرج إلى الجمهور العريض من القراء، ولا تشكل من ثم جزءًا من الثقافة العالمية. كما يرى أن طابع الصدفة، باستثناء ترجمة أعمال نجيب محفوظ الأدبية التى شهدت طفرة كبيرة بعد حصوله على جائزة نوبل، يشوب معظم الترجمات الأخرى، هذا مع اعتقاده بوجود بعض الأهداف السياسية الكامنة وراء اختيار بعض النصوص المترجمة. إلا أن رأى المبدعين أنفسهم يختلف أحيانًا عن هذه الرؤية القاطعة إذ يرى إدوار الخراط أن ترجمة الأعمال الإبداعية لا يمكن أن تقوم من غير حب لها وتقدير لقيمتها الفنية؛ وربما لا يخلو عمل الترجمة من بعض التوجهات السياسية أو العامة، ولكن هذا التوجه لا يشكل بالقطع العامل الرئيسى أو الأوحد فى اختيار النصوص[٢١].

أما بالنسبة للترجمة المقابلة من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، فإن المشروع القومى الجديد للترجمة، الذى يسعى إلى استكمال المشروع الأول للألف كتاب، يقوم على أهداف واضحة

أبرز مبادئها: الخروج عن إطار مركزية اللغتين الإنجليزية والفرنسية، وإقامة نوع من التوازن بين مختلف فروع المعرفة البشرية الأدبية منها والعلمية، وترجمة الأصول المعرفية التى تشكل الأطر المرجعية لحركة الثقافة العالمية المعاصرة، وأخيرًا العمل على التنسيق بين المجلس الأعلى للثقافة المتبنى للمشروع وبين المؤسسات العربية المعنية بالترجمة.

على كل حال، لقد أتيح لنا الاطلاع على قائمة تحتوى على أربعمائة وأربعة عشر عنوانًا من الكتب المترجمة فى إطار المشروع القومى الحالى، وتتوزع العناوين، وفقًا للمواد المختارة على النحو التالى تقريبًا :

المواد	عدد الكتب المترجمة	٪
١- أدب ودراسات نقدية	١٨١	٪٤٣,٧١
٢- علوم إنسانية واجتماعية	٦١	٪١٤,٧٣
٣- دراسات تاريخية	٤٣	٪١٠,٣٨
٤- دراسات فلسفية	٤٠	٪٩,٦٦
٥- أبحاث ومقالات عامة	٣٨	٪٩,١٧
٦- فنون وسينما	١٥	٪٣,٦٢
٧- علوم	١٣	٪٣,١٤
٨- لغويات	١٢	٪٢,٨٩
٩- ديانات	١١	٪٢,٦٥
المجموع	٤١٤	٪١٠٠

نلاحظ أن النسبة الضخمة من هذه الكتب المترجمة تخص كتب الأدب الإبداعى منه والدراسات النقدية، ومعظمها لا يخرج عن نطاق المركزية الأوربية إذْ بالرغم من دعوى التنويع المذكورة فى بيان المشروع لم تتجاوز الكتب المترجمة عن الفارسية والتركية والهندية نسبة ٩٪ من مجموعة الكتب الأدبية وأغلبها مترجم عن الفارسية. أما الملاحظة الثانية فهى ضآلة نسبة الترجمات الخاصة بالثقافة العلمية، وإن كان بعضها مواكبًا لابتكارات العصر مثل كتب الهندسة الوراثية والتكنولوجيا الحيوية ودراسات الذهن والمخ؛ هذا مقارنةً بالترجمات الأدبية التى تمثل أكثر من نصف المجموعة إذا أخذنا فى الحسبان أن ما أسميناه بالأبحاث والمقالات العامة يشمل كثيرًا من العناوين العصية على التصنيف الدقيق؛ كما نلاحظ أيضًا ضآلة نسبة الترجمات المكرسة لمجالات بالغة الحيوية مثل اللغويات والفنون.

إلا أن مجهودات الترجمة لم تعد قاصرة على مصر، فلقد تعددت وأصبحت تشمل جزءًا فاعلاً ومؤثرًا من العالم العربى مثل بلدان الخليج ولبنان وسوريا وبلدان المغرب العربى. ونود أن نشير هنا إلى بعض الأمثلة من المجلات التى تخصصت فى العالم العربى فى مجال الترجمة وأهمها مجلة **الثقافة الأجنبية** العراقية السابقة، ومجلة **الثقافة العالمية** بالكويت التى يشير أبو خمسين إلى انتشارها الواسع فى العواصم العربية مقارنة بالكويت نفسها، ومجلة **العلوم** الكويتية، المتخصصة فى نشر الثقافة العلمية معتمدة فى ذلك على ترجمة بعض المجلات العلمية الغربية والأمريكية، ومجلتى **نوافذ** السعودية، و**الآداب الأجنبية** السورية، هذا بالإضافة إلى الترجمات الرائعة التى تقدمها سلسلة **عالم المعرفة** الكويتية المتميزة فى مختلف فروع النشاط العلمى والثقافى العالمى، كما لا يغيب عنا المجهود الضخم الذى يقوم به المجلس الأعلى للثقافة من خلال إصداراته الخاصة وإسهاماته المتعددة من خلال المراكز الثقافية الأجنبية المعنية بالترجمة، وكذلك مجهودات الهيئة العامة للكتاب عبر مشروع الأسرة.

المثاقفة وتطورها عبر التاريخ :

من الواضح إذن أن الثقافة العربية لم تنقطع منذ ميلاد الأمة العربية، الملازمة لانتشار الإسلام، عن التواصل بالثقافات المجاورة، عبر التاريخ، وهي -على شاكلة الدين الإسلامي الذى يقوم في جوهره على الحوار مع الديانات الأخرى- كانت تخضع دومًا لحركات متجاذبة من الرفض والقبول. لقد كان الرفض ديدنها في عصور التخلف والانحطاط، والقبول سمتها الغالبة في عصور التقدم والازدهار.

وإذا كانت المثاقفة تقوم في تعريفها الاصطلاحي(٢٢) على الاتصال المباشر والمستمر بين أفراد ومجموعات ذوى ثقافات مختلفة، فإنها يمكن أن تنطبق -ولو بدت ظاهرة حديثة في صورتها المصطلحية- على وضع الثقافة العربية أو الإسلامية خلال العصر العباسي في تعايشها مع الثقافات المجاورة ليس فحسب في مجال تبادل الأفكار والتصورات والمفاهيم، وإنما أيضًا في مجال العادات والتقاليد، وهو الأمر الذى أدى -وإن كان ذلك في ظل هيمنة الإسلام- إلى عمليات ضخمة من التزاوج والاندماج والصهر بين كثير من العرقيات والأجناس المحلية وبين العناصر العربية التى انتشرت عبر الفتوح والغزوات في ربوع المشرق والمغرب وحتى في إسبانيا إبان الحكم الإسلامي.

كما ينطبق مفهوم المثاقفة على الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة، حتى وإن لم تكن هناك معايشة أو اتصال مباشر بين الشعوب العربية والغربية، وذلك بسبب هيمنة الثقافة الغربية خلال فترات الاحتكاك الحديثة، ثم بسبب ما صاحبها من عمليات الانتشار وآليات المحاكاة والتمثل التى تلجأ إليها الشعوب التابعة والنامية في سعيها نحو اللحاق بركب التقدم العلمي.

بمعنى آخر، إن ظاهرة المثاقفة، التى ظهرت لأول مرة في صورتها المصطلحية عام ١٨٨٠ على أيدى علماء الأنثروبولوجيا الأمريكية، قد اتسعت عن طريق الدراسات التطبيقية إلى الدرجة التى أصبحت تتداخل فيها بطريقة بالغة التعقيد مع ظواهر متعددة مثل **الصراع والتكيف والتوليف** syncrétisme بل **والمثاقفة المضادة**(٢٣). ومن ثم، فإن الثقافة العربية لم تفلت، بالرغم من سعيها الدءوب إلى تأكيد ذاتيتها وإلحاح جناحها المحافظ على التمسك بحرفية التراث. أو على الأصح، بصورة ثابتة وطوباوية مُختلقة منه، من الخضوع لحركة مثاقفة مستمرة ودائمة منذ دخولها فيما سُمى بمرحلة النهضة (القرن التاسع عشر) وحتى يومنا الحاضر.

وليس من شك في أن دخول الثقافة العربية في علاقات تأثر ومثاقفة مع الثقافة الغربية الحديثة لم تكن قط عملية إرادية، وإنما كانت خاضعة لقواعد الحياة الثقافية نفسها التى لا يمكن أن تنمو وتبلغ أرقى مستواها -وهو العالمية- إلا عن طريق التفاعل والتلاقح والتأثير المتبادل. ولكن إذا كان النقل عن الآخر ليس عيبًا في ذاته طالما أن الإسهام الوافد يسمح بتجديد المناهج وتنويع أساليب التناول والمعالجة الفنية، فإن العيب يظل رفض الآخر أو رفض الإفادة منه لمجرد الرفض أو تمسكًا بأصالة ماضوية جامدة لم تعد مواكبة للغة العصر أو لإمكانات الحوار المتاح مع الثقافات المعاصرة. كما أن العيب يظل، في الوقت نفسه، في الاستمرار في النقل والمحاكاة العمياء من غير القدرة على الابتكار والتجديد بحيث لا يُصبح لعبارة **التأثير المتبادل** معنى يُعتد به أو يؤخذ في الحسبان.

وليس من شك في أن مسألة التجديد والابتكار تُطْرَحُ بدورها، خصوصًا أمام عملية النقل المستمر عن الغرب وانعدام الرغبة، أو قل، بالأحرى، انعدام القدرة على اكتشاف دروب أو مسالك جديدة ليس فحسب في مجال الثقافة الإنسانية وإنما في كل مجالات النشاط البشرى العلمي وغير العلمي؛ نقول إن مسألة التجديد تَطْرَحُ بدورها قضية العلاقة بالتراث ومخزونه الثقافي الهائل، الذى انكبت الترجمات الفرنسية القديمة على نقله بدءًا من القرن السابع عشر وحتى القرن

العشرين. إن هذه العلاقة عليها، فى نظرى، أن تتجنب عدة مواقف حتى يمكنها أن تكون مثمرة ومفيدة : أولها رؤية التراث فى صورة موضوع منفصل عن الحاضر يُستدعى للتفاخر أو للتباهى من غير معرفة حقيقية بجوهره، تمامًا كما يحدث أحيانًا تجاه الحضارة المصرية القديمة ؛ وثانيها الرجوع السطحى إلى هذا التراث زعمًا بأن كل ما يَجِدُّ ويُستحدث من نظريات أو مناهج معرفية قد سبق لتراثنا اكتشافه أو التنبؤ به على شاكلة القول بأن نظرية النظم عند الجرجانى ليست إلا البنيوية بعينها وأن العمران الخلدونى ليس إلا علم الاجتماع الذى أسسه أوجست كونت متناسين العلاقة التاريخية الوثيقة التى تربط بين قيام المجتمع الصناعى الحديث ونشأة علم الاجتماع الأوربى ؛ وثالثها الادعاء بأنه يجب الانكباب على هذا التراث واتخاذ مقولاته منهجًا ومسلماته مقياسًا بحيث يعتبر الخروج عليه نوعًا من الهرطقة أو خرقًا للمقدسات ناسين أن كل إنتاج علمى أو ثقافى مربوط بسياقه التاريخى وتساؤلات واحتياجات عصره، وأن كل عودة إلى التراث تحتاج إلى إعادة الإنتاج والتوظيف فى ضوء مبتكرات العصر نفسه وأخذا فى الاعتبار لآخر ما وصل إليه البحث العلمى العالمى المعاصر من نتائج ومناهج وتصورات.

فى مقابل هذه المواقف من التراث علينا أن نُقيِّم أيضًا مواقفنا من الثقافة الغربية بحيث لا نستبدل بالتبعية العمياء للماضى تبعية عمياء أخرى للخارج. إذ ليس كل ما يأتى من الغرب، بالرغم من أهميته وزخمه الذى لا يكل، صالحاً للتطبيق على واقعنا أو أدبنا وفكرنا. ذلك أنه إذا نظرنا إلى المناهج الأدبية والفكرية الوافدة أو كل ما يخص العلوم الإنسانية والاجتماعية، التى تعنينا فى المقام الأول نظرًا لتخصصنا، سوف نجد أنها لصيقة بسياقها التاريخى وخصوصية إشكالياتها التى نشأت وتبلورت استجابةً لها، أى أنه من الصعب أن نفصل فصلاً تامًا بين ما تقدمه من رؤى ومضامين وبين الآليات والقوالب الإجرائية والمنهجية التى تتصل بها اتصالاً وثيقًا. لذلك علينا أن نتوخى عند تطبيق المناهج، التى نستخلصها من هذه العلوم والنظريات، الحرص على عدم تطبيقها بطريقة حرفية، كما حدث طويلاً فى كثير من مجالات العلوم الاجتماعية والدراسات الأدبية والنقدية، وهو ما يؤدى إلى مسخ هذه المناهج من جهة، وإلى تشويه المادة الأدبية أو التاريخية أو الفنية أو الاجتماعية الخاضعة لحرفية المناهج البحثية المستجلبة.

بعبارة أخرى، إن الخروج من أزمة التبعية المطلقة نحو الماضى أو نحو الوافد لا يمكن أن يتم إلا بفضل الوعى النقدى، وهو الوعى الذى لا يتم تحققه بدوره إلا بالخروج من دائرة المؤثرات الذاتية أو العاطفية البحتة. ذلك أننا، أردنا أو لم نرد، قد أصبحنا الآن فى عالم يسعى حثيثًا، بفضل ثورة الاتصالات والمعلومات، إلى العالمية أو ما يُطلق عليه اسم العولمة، وهو الأمر الذى يقضى علينا بتجاوز الكثير من الرؤى لا أقول التقليدية فقط، وإنما التى تتذرع بالحداثة نفسها لتقحم المنظورات الأيديولوجية التى تجاوزها الواقع التاريخى المعاصر فيما تقدمه من أعمال ودراسات بشكل يكاد يكون مباشرًا، ومن غير تقدير لآليات النصوص وتقنياتها والرؤى الفنية التى تعيد تشكيل الواقع وبناء الاحتمالات الخائلية أكثر من تعبيرها عن الواقع الظرفى أو التاريخى تعبيرًا انعكاسيًا أو آليًا بحتًا.

وليس من شك فى أن حركة العولمة تعمل، بسبب ما تقوم عليه من آليات الاتصال السريع والمباشر عن بعد، على بث نوع جديد من الثقافة يختلف اختلافًا جذريًا عن الثقافات السابقة. ذلك أن آليات الاتصال المرئية تعمل على نشر ثقافة المعلومات التى تعتمد، فى المقام الأول، على العرض السريع والموجز والشامل مستبعدةً، فى الوقت نفسه، عمليات المثابرة على الإعداد والتقريب والتحليل التى تتطلبها الثقافة المكتوبة. إن ثقافة العولمة أشبه، فى طبيعتها المباشرة، بالثقافة الشفاهية التقليدية إذْ تقوم كل واحدة منهما على الحضور وعلى امتلاء العين والسمع والذهن باللحظة الراهنة، الأمر الذى يؤدى إلى استبعاد كل بعد غائب أو احتمالى، وكل رؤية

مخالفة أو مغايرة لا تخضع لحجة الرؤية المباشرة التى تبدو وكأنها الواقع ذاته بعيدًا عن كل عمليات الإعداد والترتيب والتركيب[٢٤].

ومع ذلك، فإن العولمة، بالرغم من نزعات الهيمنة الاقتصادية والسيطرة الأمريكية الأحادية القطب على مصير العالم بعد تفكك الاتحاد السوفيتي والمعسكر الاشتراكى، لا تستبعد الحوار بين الثقافات، بل وتدعو إليه بشكل ملح خاصة بعدما آلت إليه الأوضاع السياسية والاقتصادية فى منطقة الشرق الأوسط بعد احتلال العراق والتهديد المباشر وغير المباشر، أى الطويل المدى، للبلدان العربية المجاورة له. وإذا كان الحوار ليس بغريب على منطق العولمة، إلا أنه يتطلب من المثقفين العرب مجهودًا متزايدًا لإبراز طبيعة الحوار المطلوب ولتحديد مستوياته وأساليبه، فى ظل علاقات القوى الراهنة والمتوقعة مستقبلاً، بحيث لا يكون هذا الحوار مجرد صيغة جديدة من صيغ قبول هيمنة الآخر أو نسخة مكررة من صور الحوار السابقة.

لقد كان الحوار، عقلانيًا تارة ودفاعيًا عاطفيًا فى أغلب الأحيان، قائمًا منذ بدايات عصر النهضة العربية وحتى يومنا هذا؛ وإن لم يكن مباشرًا دائمًا فعبر الكتابات المتبادلة بين الكتاب الغربيين والشرقيين. لقد كان دفاعيًا وعقلانيًا معًا فى ردود الأفغانى ومحمد عبده على رينان وهانوتو[٢٥] وعقلانيًا فى كتابات أنور عبد الملك وإدوارد سعيد الكاشفة للأبعاد السوسيو-ثقافية لما يمكن تسميته بالمؤسسة الاستشراقية ودورها فى ترسيخ صورة نمطية للتخلف الشرقى. ومن المعروف أن هذه الكتابات الأخيرة قد غذت، بفضل انتشارها باللغة الفرنسية والإنجليزية، التيار النقدى المعاصر المعروف بما بعد الكولونيالية، هذا التيار الذى أصبح إشكاليًا بدوره بعد الغزو الأنجلو-أمريكى المباشر والهمجى للعراق. وكذلك من خلال كتابات عبد الله العروى فى ردوده على جرونباوم وحواراته المثرية مع ماكسيم رودنسون، وكتابات ليلى عنان فى تعرية الخلفيات السياسية والأيديولوجية لعملية تأريخ الحملة الفرنسية على مصر فى قلب الثقافة الفرنسية "التبريرية" نفسها.

إن الحوار مع الاستشراق الغربى قد مر بمراحل عصيبة، وكان لإدوارد سعيد دور رائد فى كشف أبعاده السياسية وتبيان نماذجه الأيديولوجية القبلية بعد أن تحول إلى مؤسسة تكاد تكون عابرة للتاريخ، تمامًا مثل مشروع الجابرى الذى حاول فيه صاحبه إبراز بنية ثابتة للعقل العربى معتبرًا إياها ضربًا من الهيكل التنظيمى القبلى لفعاليات العقلية العربية؛ غير أننا فى كلتا الحالتين ننسى أو نتناسى دور المتغيرات التاريخية والتحولات التى تصيب الأنساق التاريخية-الاجتماعية التى يتم فيها تشكيل الخطابات الثقافية.

لقد حان الوقت لتجاوز الرؤى المسبقة والاعتراف، مقابل سلبيات الاستشراق الملازمة لطبيعة علاقات القوى، بالدور الإيجابى الذى لعبه الاستشراق فى كشف وتصنيف وبناء المصادر التاريخية للثقافات الشرقية الإسلامية منها والهندية والصينية وغيرها، وفى ربطها بالتاريخ العالمى عن طريق المقارنات. وليس من شك فى أنه لولا هذه الروابط التى أقامها المستشرقون لما كان هناك تاريخ عالمى. ولقد تكون هذه الروابط متعسفة حينما يقصر بعضهم أصول ومصادر الثقافة الغربية على الجذور اليونانية، ولكن بعضهم قد ربط هذه المصادر بالجذور الفارسية وبعضهم بالجذور المصرية وغيرهم بالجذور البابلية. كما لا ينفى بعضهم عمليات التأثير والتأثر التى تمت بين الثقافة العربية والثقافة الأوربية فى العصور الوسطى.

إن الرؤية الإيجابية لحركة العولمة الثقافية لا تقوم إلا بتجاوز مبدأ الهيمنة الاقتصادية والعمل على الربط، كما يدعو جيرار لوكلير[٢٦]، بين إسهامات الغربيين والشرقيين، وليس من شك فى أن هذه الإسهامات قائمة جزئيًا بفضل حضور بعض مفكرينا فى قلب الثقافة الغربية وذلك عبر كتاباتهم باللغة الإنجليزية أو الفرنسية مثل إدوارد سعيد ومحمد أركون وعبد الله العروى وغيرهم،

ويبقى علينا أن نضيف إلى هذه الإسهامات حضورًا آخر عن طريق الترجمات الجيدة لكثير من النصوص المتميزة لأعلام الفكر العربى المعاصر، ونقصد بها النصوص المستنيرة التى تقوم على رؤية عقلانية وتستخدم لغة عصرية قادرة على إقامة حوار فعلى وبنّاء والاشتراك فى توجيه تيارات الفكر العالمى المعاصر.

الهوامش :

١- جمال شحيد، "الرواية والترجمة والمثاقفة"، فى **الأدب العربى والعالمية**، سلسلة أبحاث المؤتمرات/٦، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩، ص١١٢.

٢- كارم السيد غنيم، "اللغة العربية والنهضة العلمية المنشودة فى عالمنا الإسلامى"، مجلة **عالم الفكر**، العدد الرابع، ١٩٨٩. يشير الكاتب إلى محاولات الترجمة الأولى فى عهد خالد بن يزيد بن معاوية وعبد الملك بن مروان، ص٥٥.

3- Ahmed Djebbar, **Une histoire de la science arabe**, collec. Points "Science", éd. du Seuil, 2001, p. 122.□

٤- أحمد أمين، **ضحى الإسلام**، القاهرة، مكتبة نهضة مصر، الجزء الأول، ص ص٢٦٨-٢٧٧.

٥- **المرجع نفسه**، ص ص١٨٥-٢٠٣، وص ص٢٤٠-٢٦٥.

6- Abdurrahman Badawi, **La Transmission de la philosophie grecque au monde arabe**, Paris, Vrin, 1968, p. 13.

7- Gustav E. von Grunebaum, **L'identité culturelle de l'Islam**, Paris, Gallimard, 1968, p. 13.□

8- Nathan Wachtel, "L'acculturation", in **Faire de l'histoire. Nouveaux problèmes**, Paris, Gallimard, 1974, pp. 130-131.□

٩- حسن حنفى، **من النقل إلى الإبداع**، المجلد الأول : **النقل (٢)، النص - الترجمة، المصطلح-التعليق**، دار قباء للطباعة والتوزيع والنشر، القاهرة ١٩٩٩، ص١٣.

١٠- فى هذه المناظرة المعبرة عن رد فعل الثقافة الأصلية تجاه الثقافة الوافدة، يسأل السيرافى متّى عن "المنطق" فيرد عليه الأخير قائلاً :

«أعنى به أنه آلة من آلات الكلام يُعرف بها صحيح الكلام من سقيمه، وفاسد المعنى من صالحه، كالميزان، فإنى أعرف به الرجحان من النقصان، والشائل من الجانح».

ويكون رد السيرافى :

«أخطأت لأن صحيح الكلام من سقيمه يُعرف بالنظم المألوف والإعراب المعروف إذا كنا نتكلم بالعربية؛ وفاسد المعنى من صالحه يعرف بالعقل إذا كنا نبحث بالعقل؛ وهبك عرفت الراجح من الناقص من طريق الوزن، فمن لك بمعرفة الموزون أيما هو حديد أو ذهب أو يشبه الرصاص ؟» انظر **الليلة الثامنة** من الجزء الأول لكتاب **الإمتاع والمؤانسة** لأبى حيان التوحيدى، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص ص١٠٩-١١٠.

١١- محمد همام، "محددات اللغة والفكر فى الثقافة العربية من خلال مشروع محمد عابد الجابرى - دراسة نقدية"، **عالم الفكر**، الكويت، العدد ٢، المجلد٣٢، ٢٠٠٣، ص ص١٣٠-١٣١.

١٢- انظر فى هذا الصدد محسن جاسم الموسوى، **الاستشراق فى الفكر العربى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص ص٦١-٧٦.

13- Sous la direction d'André Burguière et Jacques Revel, **Histoire de la France. Choix culturels et mémoire**, ed. du Seuil, Points (Histoire), Paris, 2000, p. 11.□

١٤- أحمد خاكى، **رفاعة الطهطاوى مترجماً**، ندوة الشيخ رفاعة رافع الطهطاوى، كلية الألسن، ١٨-٢١ ديسمبر ١٩٧٦م، ص١٢. انظر كذلك : محمد نور فرحات، **البحث عن العقل**، كتاب الهلال، أغسطس ١٩٩٧، الذى يحدثنا عن الإصلاح المدنى العثمانى عبر مفهوم "العالمانية" قائلاً: «وقد أشير إلى العالمانية بهذا

المعنى في خط شريف جلخانة الذى وضعه السلطان العثماني في عام ١٨٣٩ والذى مثل انعطافًا من الدولة العثمانية نحو التغريب إذ تضمن الوعد بإصلاح الإدارة والقضاء على طريقة القوانين التنظيمية الغربية...» ص١٦.
ومن ثم لم تكن أفكار محمد على الخاصة بإصلاح إدارة الدولة وتحديث مؤسساتها بعيدة عن جو الإصلاح السائد في الدولة العثمانية نفسها.

١٥- أحمد خاكى، **المرجع المذكور**، ص ص١٠-١٥.
يُرجح أيضًا أن هناك بعثتين أُرسلتا إلى إيطاليا عامى ١٨١٦ و١٨١٨ الأولى لدراسة بناء السفن والاستحكامات العسكرية، والثانية لتعلم فن بناء السفن وعلم مناسيب الماء والملاحة والميكانيكا. انظر عبد السميع محمد أحمد : **رفاعة والألسن**، ندوة رفاعة الطهطاوى، الألسن، ١٩٧٦، ص١٠.

١٦- كاميليا صبحى، **الثبت الببليوجرافي للكتب المترجمة من العربية إلى الفرنسية من أوائل الطباعة حتى عام ٢٠٠٣**، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ٢٠٠٣.

١٧- المرجع نفسه، ص٨.

١٨- المرجع نفسه، ص٩.

١٩- المرجع نفسه، ص ص١٠-١٢.

٢٠- مثل السيد البحراوى وعبد العزيز حمودة وغيرهما.

٢١- عن مجلة "البيان" نقلاً عن الإنترنت.

٢٢- وفقًا لكتابات ريدفيلد ولنتون وهرسكوفيتش تبرز المثاقفة acculturation على أنها : «مجموعة الظواهر الناجمة عن الاتصال المستمر والمباشر بين مجموعات من الأفراد ذوى الثقافات المختلفة، وعن التغيرات التى تنشأ في النماذج الثقافية الأصلية لإحدى هذه المجموعات أو أكثر».
تعريف عام ١٩٣٦ عن (الإنترنت) : Memorandum du Social Science Research Council

٢٣- **المصدر نفسه**، ص٢.

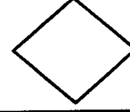
٢٤- محمد على الكردى، "مع ريجيس دوبريه في كتابه : حياة وممات الصورة. تاريخ النظرة في الغرب"، مجلة فصول، العدد ٦٢، ٢٠٠٣، ص ص٢٤٢-٢٥٣.

٢٥- محمد على الكردى : "الحوار الحضارى بين محمد عبده وهانوتو"، مجلة **إبداع**، العدد ٤، أبريل ١٩٩٦.

26- Gérard Leclerc, **La Mondialisation culturelle. Les civilisations à l'épreuve**, Paris, PUF, 2000, pp. 371-372.



طريق النسر وطرق الحياة



ماري تريز عبد المسيح

ينطوي **طريق النسر** –لإدوارد الخراط– على مفارقة تكمن في العلاقة بين العنوان والمفتتح؛ فالعنوان يفتح أفقا يتحاشاه المفتتح. يقتبس المفتتح عن التوراة اعترافا ضمنيا بانتفاء المعرفة: " أربعة لا أعرفها: طريق نسر في السماوات، وطريق حية على الصخر، وطريق سفينة في قلب البحر، وطريق رجل بفتاة، كذلك طريق المرأة الزانية أكلت ومسحت فمها وقالت: ما عملت إثما." (التوراة أمثال ۳۰/۱۸ ۲۰). وبذلك ينتفي المفتتح العنوان أي يعلن جهله بطريق النسر، وهو من بين الطرق التي يشير إليها، بينما يوحي العنوان بمحاولة التحليق في طريق النسر، والولوج إلى أحد طرق المعرفة التي ينتفي المفتتح معرفتها. ولا يوحي العنوان للقارئ بأن الكتاب يتناول سيرة الكاتب الذاتية أو طريقه في الحياة، بل رحلة النسر، رحلة الآخر ومعابره.

تعددية المسارات وتعددية الهوية

والآخر الذي يروي الراوي طريقه هو "يوسف"، الاسم الحركي للمناضل أو الذات الفاعلة أو الشخصية الرئيسة في النص. تختلط على الراوي الذكريات، ويظل يتبادل الأدوار المتعددة مع يوسف، ونلحظ ثنائية الهوية أو تعدديتها في تواتر العيش بين الوظيفة المحترمة والعمل الثوري. يؤرقه استمرار: "ثنائية أو تعددية الأنا المتقلب في داخلي." (۲۰۹). وفي مرحلة ما يتحول الثوري اليساري العتيد إلى رئيس مجلس إدارة مؤسسة حكومية كبرى، ويكاد لا يتعرف على الفتى الصعيدي الصامد (٣٤٣). يقول له قاسم إسحق، أحد الأصدقاء، أنه: "يعاني من التناقض بين المناضل والأديب؛ ما يعني استحالة اختزال هويته في صيغة واحدة؛ ذلك لتنوع خلفيته الثقافية التي تجمع بين ثقافته المصرية الشعبية، وثقافته الغربية، والتقاليد الدينية الراسخة، والتحليل العقلي الماركسي، إلى جانب عشقه للغة العربية والثقافة الإسلامية. (۲۳۷). يدعونا ذلك إلى قراءة النص من منظور متعدد الأبعاد تتواشج فيه الطرق لتجمع بين النسور والزانيات، وما بين الصخور، وما وراء البحار، وسر المعرفة بين رجل وفتاة. تغدو السيرة الذاتية إستراتيجية خاصة للتواصل مع القارئ، لتناولها الذات الراوية بوصفها راويا وشخصية يوسف متعددة الأدوار؛ أي بوصفها ذاتا وموضوعا في آن.

وبدلا من تتبع تطور الذات باستعادة الراوي تاريخه الخاص وإعادة تشييده – وهو ما عودتنا عليه السير الذاتية التقليدية يتحول محور الخطاب هنا إلى كيفية التعاطي بين الراوي ويوسف، والعلاقة البين ذاتية بين يوسف والشخصيات الأخرى. أما العلاقة الملتبسة بين الراوي ويوسف فتفضي إلى التباس الماضي والحاضر، وتجاوز الفصل بين المخيلة والتاريخ، وبين الذاتي والمعيش. وفي استعادة الماضي الذي يعايشه يوسف، يتشكل الحدث المنتهي بالنسبة للراوي في إطار الحاضر، فيكتسب الماضي دلالة لم يتضمنها من قبل، بعد أن صار أداة ربط بين الذات (الراوي) والآخر (يوسف)، وكذلك الذات الفردية ليوسف والجمعية المتمثلة في أهله وصحبته. هذا التفاعل بين الشخصيات – أو تلك العلاقات البين ذاتية في إطار الأحداث التاريخية المروية يعمل على طرح القيم الاجتماعية الإيجابية التي تتولد عن المسار المتعدد في الطرق البرية والبحرية والسماوية. وانزياح الراوي أي ابتعاده عن شخصية يوسف يجعل منه أي الراوي – وسيطا يكفل أدوات الربط للقارئ ليشركه في عملية التفسير التي تخايله بطريق المعرفة. ومنذ البداية يتبدى للقارئ إن طريق النسر/المعرفة، ليس تحليقًا في سموات التأمل، بل رحلة عثرة يرتطم فيها بحطام من الذكريات وأطياف من البشر وقصاصات من الحكاوي عليه بحياكتها، ومن ثم يغدو التفاعل بين تجربتي الكتابة والقراءة قد حقق قيمة إيجابية.

المفارقة الرئيسة وتشعباتها

وعبر الأحداث المتشعبة المتناقلة بين أزمنة متغايرة، تتبعثر المفارقة الرئيسة بين نفي المعرفة والسعي إليها لتتولد عنها مفارقات أخرى تغزل نسيج المروية. فهناك المفارقة بين الرغبة والإخفاق في تحقيقها؛ إخفاق إما يرجع لأسباب وجودية وإما لأسباب سياسية، فيتوق يوسف إلى سماء الحرية، إلى حرية الفكر وانطلاق الجسد، بينما يتقيد بسياج الفقر وخزي السرقة وخيانة الصديق. تبدو الحرية هي الطريق، ولكنها تظل متاهة تفتقد الحدود. يدفعه الفقر إلى سرقة ما يهديه إلى الحبيبة(٢٥)، وتدفعه الرغبة في انطلاق الجسد إلى سرقة حبيبة الصديق. (٢١). الحرية في الحب هي تجربة نحو الحب الحقيقي؛ فمن ثم قد تتناقض الحرية والعدالة، وينشأ الصراع بين الفردي والجمعي.

تتجلى لنا المفارقة بين الحرية والعدالة في حوارات يوسف مع الخلية الثورية التي يكونها مع مجموعة من الأصدقاء، عند التطرق إلى ماركس وإطلاقيته، وباكونين المتحرر بأفقه المفتوح للاحتمالات (٣٧). وبينما يهتم زميله بالطبقة، يدافع يوسف عن الإنسانية وحرية الفرد (٣٣)، حيث الفردي جزء أساسي من العمل الجماعي؛ لرفضه تحول العمل الجماعي إلى أرقام في معادلة جبرية، فالحرية الشخصية هي الطريق إلى تحقيق الذات أساسًا لتحقيق الجماعة. وفي حوار بين الشخصية الرئيسة وعبد الفتاح رفيق الكفاح، في مرحلة متقدمة من العمر يتوصل الأخير بدراسته الفلسفية وتجربته المعيشية إلى افتقاده معنى للعدل: "العدل بالمعنى المطلق الذي تبحث عنه وتريده أنت، لم أجده ... العدل نسبي شأن كل شيء في حياتنا، نحن نتوق لمطلق الأمور ولكن لا نجد إلا نسبيتها." ويجيبه من كان اسمه الحركي يوسف: "من غير نشدان مطلقها لن نجد معنى حتى لنسبيتها." (٢٢٢). وكأنه أوجد في المفارقة بين الحرية والعدالة علاقة تكافلية لا تضادا: فتحقيق العدالة يتطلب الحرية، والحرية لا تتحقق سوى بعدالة المساواة. سعى يوسف في سنوات الكفاح إلى التوصل إلى "كيفية تحول هذه الشعارات إلى واقع فعلي؟" (٢٠٩) ويستمر هذا التساؤل مع الراوي في الحاضر بعد أن باتت الشعارات السائدة تنمي الإحساس بالتمييز.

العلاقة التكافلية بين الفردية والجمعية

والملاحظ أن الراوي لا يتحدث عن يوسف بوصفه فردا ذا نزعة فردانية، أو الشخصيات الأخرى بوصفها أفرادا منفصلين؛ فالنص لا يتمحور حول رؤية ذاتية، بل، كما أسلفنا القول، يعامل الراوي ذاته في النص بوصفه موضوعا. وفي الوقت نفسه يميز الراوي بين جماعة يوسف والجماعات القبلية مثل جماعة "اليد السوداء"، وهي خلية إرهابية يحركها الانتقام من الطغاة. أما يوسف فآمن بأهمية قتل الطاغية الكامن في داخل النفس، وليس الماثل أمامها (٣٢). فنحن هنا بصدد مقاربتين للحرية والعدالة ترتبطان بتعريف الفرد: فالتعريف القبلي للفرد مقرون بالأنساب؛ أي بالجماعة، والكفاح لتحقيق العدالة جهدا مشتركا تحركه القوى الجمعية، وبطولة البطل ليست بفرادنيته، بل بتمثيله السمات والمعايير الأخلاقية العامة للجماعة. تلك النظرة إلى الحياة تجعل من الفرد في تلك الجماعات جزءًا لا يعمل ولا يرى سوى ما يقننه الكل؛ فتظل نظرته منغلقة يعاني من ضعف البصر والبصيرة. يتجلى لنا ذلك النمط في البورتريه الذي يرسمه الراوي لحلمي الريس: ففي عينيه نظرة منكفئة إلي ذاتهما، وكأنهما لا تريدان أو لا تجرؤان على الانطلاق بحرية إلى الخارج، على الرغم من شجاعته البدنية. (٣٤).

وفي مواجهة ذلك، هناك جماعة "الكفاح الثوري" التي ينتمي إليها يوسف، فلم تكن هناك تبعية أو انقياد لفكر واحد، بل كان يسود جو من العنف في الحوار بين الأفراد، كأتباع الدين الجديد في أقبية كنائس الإسكندرية يجمعهم الإيمان، ولكن يتنوع فهمهم الألوهية، على غرار فهم الجماعة للحرية والديموقراطية ومكانة الحزب الطليعي في آليات الثورة والدولة (٥٦). فالإيمان هنا ليس بالاتباع، بل بالاهتداء الداخلي بفعل العقل. وفي هذا السياق تختلف الفردية عن الفردانية: فالفردية تعني الإنسانية غير المكررة لاتسامها بالخصوصية؛ فهي تعمل على إثراء الجماعة بالتنويع والتجديد. أما الفردانية فتنطلق من النزعات الأنانية الساعية لتمييز الفرد على الجماعة. وفي النص لا تتميز فردية يوسف عن الآخرين سوى في قدرته على كتابة سيرته التي هي سيرتهم، فالوعي بفرديته يتمثل في الانزياح عن الجماعة ليصبح آخر؛ مما يساعده على فهم الذات بوصفها حالة مرحلية بصدد التشكل، فليست للفرد طبيعة، بل له تاريخ يصنعه بالتفاعل مع المكان وساكنيه. النمو الذاتي هنا يتم في سياق محلي و عالمي؛ حيث اجتمع في الإسكندرية بشر من شتى أنحاء مصر والعالم، تأثروا بمجريات الأحداث على الأصعدة كافة، فالنمو الذاتي ينطوي على إحساس بالمسؤولية إزاء الذات والعالم، بما ينبئ بإمكانية التحرر من الفردانية المطلقة والأهواء الاعتباطية.

عالمية الهوية المحلية بفعل العلاقات البين ذاتية

وتاريخ الإسكندرية في منتصف القرن العشرين تشكل بفعل الجماعات المتفرقة من كل جنس ولون ودين وطبقة، جماعات ساعية لتحقيق الحرية والعدالة، وإن تفرقت في الحياة اجتمعت في معتقلات أبى قير وهاكستيب، والطور. واعتقال ثوريين من دول جمة في الإسكندرية، بل تمسك معظمهم بالهوية السكندرية يضفي على الكفاح الثوري المحلي صفة العالمية، كما يتجلى ثراء تجربة السكندري وتلاحمه مع الشعوب الأخرى وتجاوزه فكرة المغايرة التي تتأكد في حاضر الراوي؛ تتجلى العلاقات التبادلية بين أفراد الجماعة عبر الحوارات المتعددة والمواقف المشتركة على الرغم من اختلاف الرؤى. فكانوا جماعات من الماركسين واليساريين وطليعة الوفديين واليهود المتمركسين. (٢٤٥).

ومن ثم تتشكل القيم الجمعية عبر علاقات بين ذاتية تمتد لآفاق أرحب لتشمل التفاعل بين الراوي والقارئ. فانزياح الزاوي وابتعاده عن الشخصية الرئيسة ليتمثل بوصفه أحد الأصوات

يجعل منه وسيطا وأداة ربط بين مضمون المروية الذي يحوي تفاعلا حواريا متعدد الطبقات، ومنظور التلقي لدى القارئ، الذي يندمج بدوره في ترجمة أبعاد المفارقة وتتبع آثارها في النص وتشكلاتها المتغيرة عبر عملية القراءة. يفضي ذلك إلى ازدياد الوعي بالحدث التاريخي المنتهي في علاقته بالحاضر، لتغدو عملية القراءة نوعا من المشاركة السياسية لتجديد المفاهيم وإعادة تقييم المعايير الأخلاقية التي تنسق حياة الجماعة.

الإيمان الفردي والجمعي بين الطبيعة والتاريخ

وفي تحول السرد من البعد الذاتي إلى العلاقات البين ذاتية تنشيط لإعمال الإيمان، ويثير النص تساؤلات حول طبيعة الإيمان: هل هو الإيمان بالأرثوذكسية القبطية أم "بالكفاح الثوري"؟ (٤٠): أي هل يولد الفرد بالإيمان وعلى هذا النحو فيغدو جزءًا من طبيعته أم يتولد الإيمان عبر الكفاح الجمعي في سياق تاريخي؟ يعترف الراوي بأنه لم يبرأ من الأرثوذكسية (٢٢٢)، ولكنها لا تتجلى لنا بوصفها طبيعة كامنة فيه، بل باعتبارها إرثا شخصيا غذى إيمانه الثوري لتحقيق القيم الجمعية. والإيمان بالثورية لا يسعى إلى تأليه الذات أو الحركة السياسية، حيث يتداخل التاريخ والعشق، الحرب والجنس، وتجتمع حروب سان بيتسبرج والإسكندرية، وتتنقل الذاكرة بين محاصرة قصر السلطان فؤاد، والمناداة بسقوط الخديوي توفيق، ومشاريع الجمهوريات: جمهورية روبسبيير، والكوميون، والعرابيين، ثم جمهورية محمد نجيب (٤١). في استعادة ذاكرة التاريخ الشخصي، والمحلي والعالمي ما يثير التساؤلات عن جدوى الثورية، وفاعليتها في منح إنسانيته معنى مقدسا، وما إذا كانت الثورية هي المحرك أم تتحرك بالإيمان. (٤٠). تتجلى صورة الإيمان في مشهد يستعيده الراوي من الماضي وهو يعبر صحراء كنج مريوط بين أنقاض مخزن بريطاني قديم، مارا بين الرمال والأعشاب البرية، فيرى صخرة ضخمة ملساء تتلوى فوقها حية لتنطلق باندفاع محكوم وتدفن نفسها في الرمال.

تلك الصورة تمثل شهوة الحياة رغم جفاء الصخر وسخونة الرمال، لتطرح تساؤلا عن الدافع للإيمان بالحياة: فهل يتأجج بفعل "جسده المترع بالشهوة التي ما زالت مشروعة ومبررة" (٤١)، أم ينشط دافع الحياة بفعل الثورية المتأججة بعنف الإيمان؟ لا يفرض النص على القارئ تعريفا مجهزا؛ حيث تتلاحق وتتقاطع لحظات القتال في سبيل الحب وفي سبيل الوطن (١٠٣)، فالإيمان بالقضية السياسية يتساوى والإيمان بضرورة التحقق الوجودي، فليس هناك مفاضلة بين طريقين، بل يعيش يوسف حياة متعددة الطبقات، تجمع حياة الثوري، والسائر على سنن الحياة، والعاشق الشبق المنغمس في الشهوات الروحية والجسدية، والمحلق في أوهام ليست من هذه الأرض. (١٥٢).

وحينما يتساءل الراوي في لحظات اليأس: "هل بعنا إيماننا؟ بكم؟ باللقمة والهدمة؟ هل خذلنا أنفسنا؟" يتراءى للقارئ قبسا من الإيمان في صورة للإسكندرية من الماضي يتجلى فيها الكورنيش والعوالم، والنخيل الذي يهب الجمال والطمأنينة، بينما وداعة حفيف الموج لا توحي بالأمان، وفي البيوت الآنسة تختفي الأسرار. جمال الماضي لا يخفي استشرافه للمجهول، والغموض دائما مشوب بالخوف ورهبة النذير. (٣٠٥). وفي استعادة تلك الصورة من الماضي إحياء للإيمان بالحياة والتعايش مع المجهول بوصفه أحد مفرداتها المتغايرة. وفي خوض التجربة الحياتية تحولات من نقيض إلى نقيض، بين التحدي والاستسلام، ومثلما يصعب تخيل كورنيش الإسكندرية دون عوالم، والائتمان إلى وداعة الموج، والاستئناس بصمت البيوت، يستحيل تلخيص الحياة في نموذج مثالي، ويصعب تحديد الإيمان بها وفقا لفقه مؤسسة دينية، أو بيانات حركة

سياسية يتعين الامتثال إلى لوائحها دون مساءلة، فذلك يدفع الإيمان إلى التصلب في المعرفة روحية كانت أم مادية لتغدو دربا من التجريد.

الأزلي والمطلق: دعامتا الإيمان

ومن ثم، فالإيمان لا يحمل يوسف نحو أفق التسامي، فالضعف البشري "موتيفة" متكررة تلح على ضرورة التعرف إلى أزلية التجربة الإنسانية. ولا يتردد الراوي في الاعتراف بأن "كل صداقاتي ومحباتي لا تقوم عل أسس "أخلاقية". على العكس وجدت أن هناك جاذبية لا تقاوم بيني وبين أصدقاء وصديقات فيهم وفيهن "عطب" أخلاقي أو روحي يجعلهم جميعا أثمن وأغلى عندي من كل المستقيمين "الأسوياء." (١٦١). واستخدامه هنا "للعطب الأخلاقي" استخداما ملتبسا؛ فهو توصيف تقليدي يستخدمه المتشددون لإدانة الخارجين على الأنماط الاجتماعية الصارمة، بينما يلمح الراوي، في أكثر من موقف، أن في الخروج على أعراف الجماعة محاولة لكسر الأصفاد المعوقة للنمو الذاتي، و "العطب" هنا يغدو دلالة على "إنسانية" الفرد لا "جموده". يكتسب الإيمان هنا مفهوما مغايرا للتعريف المؤسسي الذي يفضي إلى الخضوع لا القوة، والاستسلام السلبي بدلا من الفعل الإيجابي، فهو إيمان يمنح القوة للعمل والدافع إلى التغيير، وإن أدى ذلك إلى الخروج على أعراف الجماعة.

وإن توفر هذا الإيمان في الماضي فألهم يوسف القدرة على الصمود، فالقيمة في استعادته في هذا السياق ليست لمجرد إضفاء صورة العظمة على الوطن في ما مضى أو تخليد سيرة الراوي الذاتية، بل في إحياء الماضي عامل لإحياء الإيمان بالقدرة على تحقيق العدالة الاجتماعية راهنا، ما ظل هناك إيمان بالحب الرومانسي والخلوص للفن؛ أي إيماننا بحاجة الذات للتحقق بالحب، وضرورة التجرد من الذاتية بالفن في آن. في إعادة قراءة الماضي والتعرف على الروح المشتعلة بالإيمان الحيّ آنذاك، مقارنة بالصور السلبية لواقع الشعب المصري راهنا، ما دفع بلطيفة الزيات للتساؤل: "أين ذهبت قوة الشعب التي كانت مشتعلة آنذاك؟" (٩٦)، في ذلك محاولة لاستيعاب التجربة السابقة في سياق المتغيرات الحالية، لتنشيط القيم المفتقدة بين الأجيال الجديدة راهنا، وتأمين لاستمرار الحيوية للجيل السابق الذي عمل على بقائها.

تكافل الحسي والروحي/ النظرية والممارسة

تناول يوسف إشكالية كيفية تحقق الذات لاكتساب القدرة على التجرد منها، بمحاولة التوفيق بين النظرية الفرويدية والماركسية باعتبار التحرر الفكري صنوا للتحرر الجسدي؛ فيستحيل التحرر الفكري دون التحقق الجسدي الذي ينبني على حرية الاختيار المعتوق من الدوجما الاجتماعية. وبالمثل، على النظرية الاجتماعية التأليف بين التنظير والممارسة، وما يستتبع ذلك من تطبيع التنظير للواقع. والاعتراف بدور الممارسة في ترشيد النظرية، وضرورة حرية الاختيار ينطوي على اعتراف ضمني بتوقع الخطأ وقبوله بوصفه أحد شروط التجربة. وتتلخص تلك الأطروحة الذهنية في مشهد يمثل لحظة الشبق الجنسي، يدفع الراوي إلى التساؤل: "هل كانت القضبان تحيط بي تحبسني في إسار لا فكاك منه؟ أم كانت نزعتي إلى التحرر تهز القضبان الصلبة فيتزلزل جسدي كأنما يتمزق؟" (١٧٦). تثير التجربة الجسدية الأسئلة وتتحسس الطريق إلى المعرفة؛ فهو طريق لا يهتدي إليه بالعقل وحده، بل في لحظة يشعر الجسد فيها بالتمزق أي بالفناء، فيلهم العقل إيمانا بالحياة فيتشبث بها.

تكشف لنا التجربة الحسية الصيغة التبادلية بين فعل الحب وممارسة الحياة: فالمراوحة بين السجن والانطلاق، الاشتياق والإشباع، بل الحب والعنف تشير إلى استحالة الفصل بين

الثنائيات لاحتواء الفعل والفكر على النقيض، مثلما يؤكد غياب الماضي حضوره. يذهب الراوي إلى أن: "صخور الأشياء – وما في داخلها حادة السنان، ماثلة الآن بقوة، ليست ذكريات كما أني لا أعيد وأزيد بل هي بكر، حارة الحضور، لم تتثلم فيها حافة واحدة، لم يخفت لها وقيد."(١٤٧). في ذلك ما يشير إلى تزامن الأحداث وتجاور الأمكنة، وتوازى المواقف وتقاطع العلاقات، وإن تمت في سياقات مرجعية متغايرة، تستعيدها عملية السرد التي يقوم بها الراوي. ويغدو الحدث المروي ذا دلالة للقارئ أيضا، ودعوة للمشاركة في فعل التذكر بحياكة "الجذاذات" المتناثرة بين "كان" و"راهنا"، لاستشفاف القيم السابقة التي فقدت مؤخرا، والعمل على تنشيطها بإحياء الإيمان – الدواء لداء الحيوية المفتقدة.

نظام الفوضى وخائلية الواقع

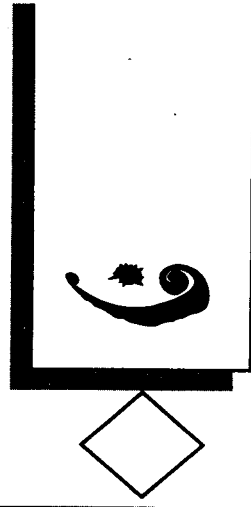
ولاستمرار الحيوية لا يتقيد الراوي بنظام؛ فقد سئم "صنعة الروائيين والحكائين" وهو بصدد نص يحتشد "بصحيح الأحداث وتحليقات الخيال." (١٩٥). وقد اختار نظام الفوضى القابل لاستيعاب فردية التجربة المعيشة، فما كان يعد تناقضا اكتسب صيغة العلاقة التكافلية. تتجلى الثنائية الكامنة بنص الحياة في النص الروائي، حيث الإيمان بالفن يدفع إلى الثورة على أنساقه المغلقة، فالتجديد بات دربا من الفوضى بدلا من استبدال نظام بآخر. "إن الوجود حرا أو محبوسا يظل كالموسيقى. الوجود يتحدى الحبس." (٣٨٦). ولكن انطلاقة النسر لا تحلق في السموات أبدا، حيث ينبهنا الراوي إلى أن: "مسرات موسيقاي الداخلية وبهجتها العريقة منصهرة مع حس الحبس المحدق المحيق ما زال يكبلني مهما غادرت ورائي أسوار المعتقلات منذ سنوات طوال." (٣٨٧). لم تعد الموسيقى المعاصرة تصبو إلى الهارمونية، بل العكس، كذلك الموسيقى الداخلية للشخصية الرئيسة دائما ما يقتحمها دبيب مجهول المصدر أو صلصل الشارع. فوضى الوجود والفن والموسيقى تنبئ بفوضى الطريق؛ فلا نتعرف في النص على بدايته أو نهايته. تعرف يوسف الطريق بالدخول في المعتقل، ولم يتأكد الخروج منه، فالخروج عند اقتراب الخاتمة يبدو كالحلم، وكأن يوسف/الراوي في دخول متبدل من معتقل إلى آخر. (٤١٩). كما يظل الهاجس الأزلي ليوسف بأنه مراقب ومطارد يحاصره حتى بعد خروجه من المعتقل بسنوات، وتخط السطور الأولى للكتاب هذا الهاجس الذي يتبدى للقارئ بوصفه دافعا للفرار من الاعتقال، تمسكا بالحرية.

وبالمثل، فالفرار من الموت بالصمت هو الذي دفع الراوي إلى الكتابة، فإن فقدت الأسطوانة المعدنية التي كان يوسف قد كتب فيها تاريخ "الكفاح الثوري" ودفنه في الرمال بجوار حائط ثكنة معتقل أبي قير، ولا يعرف مصير هذه الأسطوانة المعدنية الآن، نجح الراوي في إعادة كتابة هذا التاريخ في مروية تمزج بين التاريخ والخيال، وبين يوسف والراوي، وبين الراوي والقارئ، وما حققه يوسف عبر الكفاح السياسي، يتحقق في المروية بالتفاعل والاستجابة بفعل الكتابة والقراءة. وفي انزياح الراوي عن يوسف يدرك القارئ خائلية الخطاب التاريخي؛ مما يساعده بدوره على الانزياح عن التتبع الخطي لمجرياته، والابتعاد عن حسم دلالة الأحداث السياسية في معنى أحادي. فبنية التواصل في السيرة الذاتية المروية تنطوي على مفارقة ساخرة؛ حيث تظل العلاقة بين يوسف والراوي غير محسومة، وتلك المفارقة هي محرك التواصل الذي يشرك القارئ في النص. وفي سيادة مبدأ اللا حسم أو اللا معرفة نتيجة تعددية هوية الراوي/يوسف، ما يساعدهما ويساعد القارئ على تعرف الاختلاف الكامن في الذات، ومن ثم الانفتاح على الآخر: أي أن اللا حسم هو ما يحسم أو يعمل على تفعيل العلاقة البين ذاتية التي تنشأ بين الجميع، فاللا حسم هو مفاعل الحسم في هذا السياق. في فعل الكتابة والقراءة تستبدل الاهتمام الأخلاقي بالغيرية المجهولة بالمعرفة اليقينية بالذات؛ التي تظل غير محسومة؛

فهي سر الحياة، والدافع إلى كشفها يستلزم الإيمان بالتواصل على المستويين: الوجودي والسياسي دون تحديد الطريق؛ فلا يوجد طريق واحد متسام بوسعه تجاوز صخور الحياة. والطريق إلى الحرية يتمهد بالسجن، وتستشعر البهجة بقدر وخز الألم.

الخلاصة :

في اكتمال فعل الكتابة والقراءة، ونقد لمزاعم المفتتح بانتفاء المعرفة، فبداية، في نفي المعرفة ما يؤكد الإحاطة بما ينتفي. وإضافة إلى ذلك، إن كان في نفي المعرفة تجنبا للوقوع في المعصية، وتمسكا بالبراءة الأولي، فقد يفضي ذلك الوهم إلى تمييز الذات ونفي الغيرية، ومن ثم الانغلاق. وكفاح الراوي/ يوسف وثوريته يضعان القارئ على طريق النسر جذاذات الحياة أو فوضاها – التي تتألف منها مروية خائلية (٢١٤). وتظل الرغبة في الكتابة والقراءة قائمة، تسعى إلى تتبع طريق النسر عبر رؤى الأطياف، والاستماع إلى حفيف وقعها، واستشعار وخز ندبتها؛ فهي الداء والدواء، فلا يثني امتداد الأفق عن التشوق إلى ملامسة نصله الجارح، فتلك هي تجربة المعرفة. ولا عجب في أنه عند الخروج من كل معتقل تخالج النفس نشوة الجنس واستشراف الانعتاق منه (٤١٥)، فالجنس يفتح أحد آفاق المعرفة الخارجة عن النظام، وفي فوضى المشاعر وتراكبها يكمن سر الحياة، والإيمان بها لا يهيئها للنظام، بل لمواصلة التجربة.



إيوجينيو باربا... والجانب الآخر من الجزر العائمة

أحمد سخسوخ

بسبب المرض توقف "جروتوفسكى" عن الصعود إلى خشبة المسرح ليستكمل تجاربه فى عمل الممثل، وقد رحل عن العالم بعد أن انزوى محتجا عليه فى "بونتيديرا" بإيطاليا قبل أن ينتصف شهر يناير ١٩٩٩ بليلة واحدة.

وقد كانت وصية الرجل لتلميذه وصديقه المخلص "إيوجينيو باربا" أن يرقد رماد رفات جسده فى "أورناتشالا" بالهند، فقد كانت هذه المنطقة شديدة الخصوصية له ولـ باربا، وكانت الفلسفة الشرقية، خاصة الهندية منها، أساسا لمسرحه، ولمسرحيهما، وأساسا لرؤى معظم رجالات المسرح فى القرن العشرين.

وربما يرجع سبب وجهة وتوجه جروتوفسكى للهند، هو حب ودراسة أمه للعلوم والآداب الهندية.

وقد أصبح جروتوفسكى بمسرحه ذى الثلاثة عشر صفا، - فى صالة لا تزيد عن ثمانين مترا، فى مدينة صغيرة لا يزيد تعدادها عن ستين ألف نسمة، هى "أوبولى" فى جنوب شرق بولندا - أسطورة النصف الثانى من القرن العشرين فى المسرح، وكان إيوجينيو باربا أول من شارك فى صنع هذه الأسطورة بحبه للرجل، وبفنه، وبانفتاحه على العالم، وإضاءة الطريق له أمام الآخر.

وقد بدأ إيوجينيو باربا الطريق برئتى أستاذه، متنفسا شهيقه وزفيره، ومتقمصا روحه من بين ثنايا جلده، ولكنه انتهى إلى طريق خاص به، يفترق به عن أستاذه، بل يجعله يقف فى الطريق المعاكس له ، حتى أصبح باربا فى عالمنا اليوم واحدًا من أهم رجالات المسرح بعد أن صك مصطلحات المسرح الثالث ومسيرة المعاكسين والجزر العائمة، وقد استكمل البحث فى أنثروبولوجيا المسرح ، وأنشأ مسرح "أودن" من صغار الممثلين الذين فشلوا فى الالتحاق بالمدرسة القومية النرويجية للمسرح، وهو الذى جمع شتات الاتجاهات التجريبية من الشرق والغرب، و أسس المدرسة الدولية لأنثروبولوجيا المسرح، وهو الرجل المسرحى الذى يقرن اسمه اليوم برجالات المسرح العظام فى القرن العشرين من أمثال كريج، وبيسكاتور، وآرتو وبريشت، وهو الرجل الذى يمتد بأعماله إلى مسرح القرن الحادى والعشرين ليقف بجوار ريتشارد فورمان، وروبرت ويلسون، وجرترود ستاين، وجوزيف سفوبودا، وكريس هاتمان وغيرهم، وإن كانت قامته كرجل مسرح تعلو على هؤلاء بالتنظير لمسرح يقفز من القرن العشرين إلى قلب القرن الحادى والعشرين.

باربا.. وصعلكة مسرحية فى حوارى أوروبا:

جاء باربا إلى هذه الدنيا من جنوب إيطاليا، حيث ولد فى ميناء بريينديزى Brindisi بإيطاليا فى ٢٩ أكتوبر عام ١٩٣٦، ثم انتقل أثناء الحرب العالمية الثانية مع أسرته إلى مدينة جاليبولى Gallipoli فى جنوب إيطاليا، وبعد رحيل والده بسنوات، التحق بالكلية العسكرية فى مدينة نابولى عام ١٩٥١، وبعد تخرجه عام ١٩٥٤ قام برحلة إلى أوروبا بحثًا عن الحرية واستقر فى أوسلو بالنرويج وهناك عمل فى صناعة اللحام، وبعدها انضم إلى البحرية النروجية وتعرف من خلالها على الهند وحضارة الشرق، وفى الوقت نفسه التحق بجامعة أوسلو، وحصل منها على ماجستير فى الأدب الفرنسى والنرويجى، وأثناء الدراسة تأثر ببرتولت بريشت.

وقد استطاع باربا أن يحصل على منحة دراسية لدراسة المسرح فى بولندا عام ١٩٦١، وهناك التحق بالجامعة ، ثم بمدرسة وارسو للمسرح، وبعدها سافر إلى مدينة أوبولى Opole فى جنوب شرق بولندا على بعد ٨٠ ميلاً من فاكلاف Waclaw التى "يسكنها ٦٠ ألف مواطن، وهناك على مسرح الثلاثة عشر صفا Teatr 13 Rzedow شاهد عملاً لمخرج شاب بولندى غير معروف، وعلى الرغم من أن هذا العمل لم يشغل خياله فى ذلك الوقت، فقد كان له تأثير عميق على كل حياة باربا المهنية وهذا العمل لـ آدم ميكيفيتس Adam Mickiewicz ومن إنتاج جيرس جروتوفسكى"[١].

- **جروتوفسكي..**

بولندا.. أرض الرماد والماس.

بدأت أنظار باربا تتجه ناحية بولندا عام ١٩٥٩، وهى التى أسماها فى كتابه الأخير "أرض الرماد والماس"[٣]، وذلك بعد أن شاهد لأكثر من مرة فيلماً عنها لفايدا Wajda، وهنا بدأ باربا يبحث عن بولندا التى اكتشفها من خلال القراءة والبحث.. وقد استطاع فى يناير من عام١٩٦١ أن يسافر إلى بولندا مبعوثاً لدراسة المسرح دون أن يعرف كلمة بولندية واحدة.. وبها التحق بجامعة وارسو، ثم اجتاز امتحانات مدرسة المسرح العليا بوارسو، موزعًا وقته ما بين الجامعة ومدرسة المسرح.

وفى إحدى رحلاته زار باربا مع صديقه داج هالفورسين ـ بناء على اقتراح الشاعرة والناقدة البولندية يانكا كاتس Janka katz ـ مدينة أوبولى، حيث مسرح الـ١٣ صفا الذى يديره منذ عام ١٩٥٩ كل من جروتوفسكى والممثل لودفيك فلاشين.. ولم يكن باربا قد سمع من قبل عن جروتوفسكى، وإن كان قد تناهى إلى سمعه اسم "فلاشين".

وبالفعل سافر باربا مع صديقه إلى أوبولى، وشاهدا معًا عرضًا عن الأجداد لـ آدم ميكيفيتس، وقبل العرض التقيا ـ هو وصديقه ـ بجروتوفسكى وفلاشين لدقائق معدودة ليوصلا إليه تحية يانكا كاكس، ويصف باربا جروتوفسكى آنذاك بأنه كان: "شابًا طويلاً، قليل السمنة. كانت ملابسه سوداء بالكامل: البنطلون، والجاكت، والقميص، والحذاء، والجوارب، ونظارة الشمس السوداء التى لم تفارقه حتى نهاية عمره، حتى أثناء العرض المسرحى مساءً، كان يبدو على جروتوفسكى وكأنه قس بروتيستانتي"[٤].

وبعد أن شاهدا العرض كان جروتوفسكى مشغولاً، فتحدث باربا وصديقه إليه قليلاً، وقد غادرا المدينة فى اليوم التالى.

وبعد بضعة أشهر من هذه الواقعة، عاد باربا لزيارة مدينة أوبولى ثانية قاصدًا مسرح الـ١٣ صفا، وفيه التقى بجروتوفسكى الذى كان أكثر رقة هذه المرة من لقائه الأول، حيث اتجها إلى

مطعم "العنكبوت"، وهناك ـ على حد قول باربا ـ بدأت علاقتهما الحميمة تتشكل خيوطها مقتربة في انقباضها وانفراجها مثل خيوط العنكبوت[٥].

وقد وصف باربا هذا المسرح، وهذه العلاقة مع جروتوفسكى فيما بعد بما يقرب من أربعين عامًا[٦] بما يتضمن بأن مسرح جروتوفسكى بالنسبة له ليس مجرد مسرح، فهو مسرح صغير فعلاً، ولكنه شيد فى داخله قارة روحية، وطنًا شكله ليقيم فيه حلمًا، وعليه أن يكون فيه وفيًا للرجل الذى يدعى جروتوفسكى، فقد صنعت قوى الحب والعشق بينهما معجزات كالتى صنعها نانيلافسكى، وماختانجوف، أو بين ستانيسلافسكى ومايرهولد، أو بين مايرهولد وإيزنشيتين، وهذا الحب الجارف يعنى فى زماننا هذا حبًا ماديًا مستحيلاً، حبًا تحكمه المصالح بلغة عصرنا، لذلك يصبح من المستحيل فهم مصطلح المعلم (جروتوفسكى) وما يوحى به.[٧] وبعد أن انتهى لقاء باربا الثانى مع جروتوفسكى، ركب باربا القطار متجهًا إلى كراكوف ثم وارسو. وفى أعياد الميلاد قابل باربا جروتوفسكى صدفة فى محطة قطار كراكوف،وقد كان باربا يعانى الضيق والملل، فدعاه جروتوفكسى للعمل معه فى مسرحه مساعدًا له ، وعلى الفور قرر باربا أن يترك دراساته فى الجامعة وفى المدرسة العليا للمسرح، وبدأ العمل مع جروتوفسكى منذ يناير ١٩٦٢، وكان دوره يتلخص فى الجلوس وملاحظة سير البروفات والتدريب كى يتمكن فيما بعد من اللقاء بجروتوفسكى بمفرده ليخبره بملحوظاته ومقترحًا عليه فى الوقت نفسه مايراه من انطباعات ذاتية غير ملزمة[٨].

وقد انتقل باربا من مراقب للبروفات، إلى معاون فى إعداد المسرحيات، ثم مساعدًا لجروتوفسكى، ثم كاتبًا ومحررًا عن تجربة جروتوفسكى والتعريف به خارج بولندا، هذا بالإضافة إلى تنظيم مؤتمرات صحفية وتلفزيونية خارج بولندا والكتابة عنه فى الصحف العالمية مما ساعد على نشر تجربته فى العالم من أجل إحراج السلطات البولندية التى كانت تعتبره رجلاً "يثير الفوضى فى الأعمال البولندية الكلاسيكية"[٩]

لقد توطدت العلاقة بين باربا وجروتوفسكى إلى حد أنهما لم يعودا يفترقان، وكثيرًا ما شهدت الغرفة التى كان يسكنها باربا فى أوبولى، الاثنين، باربا وجروتوفسكى وهما يحتسيان الشاى الثقيل الذى لم يسمح لهما بالنوم، كانا يحلمان معًا ويسمعان الموسيقا معًا، ويتابعان قراءة المقالات، ويقرآن النصوص المسرحية ويعملان،كانا يسيران معًا كل ليلة إلى مقهى محطة القطار المفتوحة طوال الليل، وكان هذا المقهى هو صالونهما الأدبى، ويصف باربا هذا المقهى بقوله:

"أعود بذاكرتى إلى ذلك المطعم الشاحب، إلى الأرض المغطاة بأعقاب السجائر، إلى الهواء الممتلئ بالسحب، إلى زبائن المطعم الدائمين، بعضهم سكارى، والبعض الآخر نائم منزو فى الأركان، أما نحن، أنا وجروتوفسكى فكان ضحكنا لا يتوقف عن الانقطاع"[١٠].

وما كان يحرك باربا دائما هو حبه لجروتوفسكى والإيمان بعقيدة هذا المسرح الجديد الذى أحبه وعشقه: "إن فكر جروتوفسكى يحرك أساسيات البناء المشيد من تاريخ النظريات من جهود وروتينية، من سكونه، بل يقلبه رأسا على عقب، وإن كلماته تصبح حجر الأساس فى بناء المسرح الجديد المرتقب. كنت أتعطش أن أكون شاهدا على وجود هذا المسرح، وأن أكون واحدا من الداعين له، بل وأن أنشره فى كل مكان[١١]".

وبالفعل، أصبح باربا ـ فيما بعد ـ هو الداعي الأول لهذا المسرح فى كل مكان. لقد كان دور باربا فى هذه الفترة مثل حامل البريد الذى جاء إلى الغرب مخترقا السور الفولاذى لشرق أوروبا، وقد تسبب هذا فى تقوية مكانة جروتوفسكى فى بولندا بعد أن عرفه العالم، وقد كانت السنوات الثلاث التى قضاها باربا مع جروتوفسكى بمثابة الأساس فى تكوين رؤيته المسرحية، كما سمحت له أن يبدع لغته الخاصة، وكما يقول:

"لقد اختارنى القدر. التقيت بالمعلم، وابتلعته بكامله، حفظته بداخلى، عانقته فى اللحظات الصعبة، وفى مواجهة المخاطر"[١٢]، فبعد ثلاثين شهرا من العمل مع جروتوفسكى انتهت منحة باربا، وكان عليه أن يقوم بوداع الجميع دون أن يودع جروتوفسكى الذى لم يكن موجودا، ولم يكن يعرف له مكانا.. ولكنه بعد فترة، وبعد أن قام باربا برحلة إلى الهند وإيران وباكستان، وأثناء عودته إلى أمه فى إيطاليا، تلقى خبرا بمد منحته الدراسية، فعاد على الفور إلى بولندا، إلى مدينة أوبولى، تلك التى كانت مجرد "حفرة مهجورة" على حد تعبير باربا قبل أن يعرف العالم جروتوفسكى، فلم يكن أحد قد عرف جروتوفسكى بعد، عاود باربا سفرياته يحمل مقالاته وصور العروض الفوتوغرافية وعناوين الصحفيين والنقاد والمسرحيين خارج بولندا، لقد كان يحمل طرودا ومواد وصورا، فضلا عن المنشورات التى كتبها عن مسرح جروتوفسكى، ولكن بعد فترة قصيرة، وحين كان خارج بولندا فى إبريل من عام ١٩٦٤، وكان ما يزال طالب بعثة، لم يستطع العودة إلى بولندا بعد أن رفض القنصل البولندى منحه هذه التأشيرة بسبب كونه شخصا غير مرغوب فيه، وقد ترك فى أوبولى هذه المرة كل ما كان يملكه من كتب وأسطوانات ومذكرات جروتوفسكى وملابس، وفى النهاية وجد نفسه فى النرويج.. "كان الجليد ما يزال جاثما فوق أرض مدينة أوسلو. أسير فى شوارع المدينة كالضائع، ولكن رافقنى فى سيرى الشعور بحلاوة العودة إلى المدينة التى رافقتنى بدورها منذ أربع سنوات، وكنت أعتبرها بيتى"[١٣]. ولم يكن مع باربا نقود، ولكن كانت معه صديقته "جودى" الإنجليزية التى تزوجها وكانت هى سكنه وبيته وملاذه الوحيد.

- **باربا فى النرويج .. ومسرح الأودن:**

قادت الصدفة باربا أن يبقى فى النرويج بعد أن رفض القنصل البولندى عودته إلى بولندا، فتزوج من جودى صديقته الإنجليزية[١٤]، وبعد هذا الحدث أصبح موقفه أفضل، وبذا كان عليه أن يعمل، ولن يتأتى له ذلك بشكل أفضل، إلا إذا حصل على شهادة، فأنجز الماجستير وحصل على درجة فى تاريخ الأديان، وكان عليه أن يعمل، ولكن باءت محاولاته بالفشل، إذ رفض الممثلون الحقيقيون العمل معه، وكان عليه بذلك - حسب تعبيره - أن يبحث عن أشخاص جائعين إلى المسرح، وكان عدد هؤلاء الجوعى يفوق المئة شخص فى أوسلو ومداها، وهم ممثلون صغار مرفوضون.

لقد حصل باربا "على قائمة تضم أسماء هؤلاء الذين رفضتهم المدرسة الدولية للمسرح لدراسة التمثيل. وكون من هؤلاء المنبوذين فرقته الخاصة، وأطلق عليها اسم إله حرب بلاد الشمال، أودن وهو اسم وجده بالصدفة، فقد كان يمشى فى شارع اسمه أودن، عندما كان يبحث عن اسم يطلقه على فرقته"[١٥].

وقد كانت بدايته متواضعه وبسيطة، وكان ذلك فى شهر أكتوبر عام ١٩٦٤، إذ بدأ بتأسيس فرقة أودن فى حجرة تابعة لجامعة أوسلو، ثم انتقل لمخبأ غارات، ولم تكن لديه مصادر تمويل.

فى فبراير من عام ١٩٦٦ استضاف باربا عرض "الأمير الذى لا يلين" والذى كان قد قدمه جروتوفسكى فى بولندا وهو عرض كما يقول باربا "لم يُثرنى عرض أو يحركنى فى أعماقى مثلما أثارنى وحركنى هذا العرض.. لقد جعلنى "الأمير الذى لا يلين" أطير عاليا إلى السماء وأهبط إلى الأرض، وأعود إلى مكانى الأول.. ذلك المكان الذى أصبح مكانا آخر. لقد قلب هذا العرض كل شيء رأسا على عقب (....) فقد أدهشت بالممثل تشيشلاك فى أدائه للدور الرئيسى فى العرض المسرحى "الأمير الذى لا يلين". لقد كان روحا وأسدا معا، عندما كان يرقص فوق إبرة حادة. لقد حفرت هذه اللوحة داخل كيانى وروحى. وإلى اليوم ما أزال أحلم كمخرج أن يؤثر ممثل من ممثلى فرقتى فى متفرج بهذا القدر من التأثير مثلما فعل ريتشارد تشيشلاك الذى غمرنى بفنه"[١٦].

- **الدانمرك.. أرض تحقيق الأحلام:**

وفى يونيو ١٩٦٦ ينتقل مسرح أودن إلى جميع أنحاء العالم[١٧].

وبعد فترة من التدريب أخذ هو وفرقته دور المعلمين، حيث قاموا بدروس عمل وحلقات دراسية لتدريس الأساليب التى طورها فى "فرقة أودن"، فعلى شاكلة بيتر بروك كرّس باربا مسرحه للتدريب والبحث، وبهذه الفرقة سافر باربا إلى دول عديدة لمعرفة الأساليب المختلفة والواقع الحضارى المختلف لهذه البلدان، وهو فى هذا بدأ يختلف عن أستاذه وصديقه جروتوفسكى الذى قدم تدريباته فى إطار مغلق، ولكنه يتفق مع معلمه الثانى بروك الذى قدم تجاربه للعالم المفتوح، وفى هذا يقول باربا: "فى سنوات السبعينيات كانت حواراتى مع المعلم[١٩] لا تنقطع. كانت هذه الحوارات تشبه كثيرا تلك التى كانت تدور عندما كنا نحتسى معا الشاى فى مقهى محطة القطار بأوبولى، حيث كان أحدنا يتحدث عارضا قضية من القضايا، وتساؤلات، أما الآخر فكان يصغى كالمرآة. كانت كل قراراتى التى تعود إلى تلك السنوات محصلة لحوارات تتسم بخصوصيتها مع المعلم غير المرئى وغير المجسد. كانت هذه طاقة متبادلة غير منقسمة، وفكرا متصلا، وحلولا، وقرارات مع شريك يسمى جروتوفسكى، ولكنه كان فى الوقت نفسه معلما أوحى لى بألا أسير مقلدا جروتوفسكى، وبأن أختار طريقا آخر"[٢٠].

فى عام ١٩٧٤ أوجد مسرح الأودن وسيلة لخلق علاقات ما بين المراكز الاجتماعية الصغيرة فى المناطق الثقافية المختلفة التى لا يوجد فيها مسرح، وبذلك أقام باربا شبكة علاقات للتبادل بين المسارح الصغيرة المختلفة والتى أطلق عليها "المسرح الثالث"، وبذلك خرجت فكرة المدرسة العالمية للمسرح الأنثروبولوجى International School of Theatre Anthoropology (ISTA) والتى أنشأها عام ١٩٨٥.

لقد أصبحت فرقة أودن هى الفرقة النموذجية التى أدت إلى ميلاد العديد من المجموعات المسرحية فى الستينيات والسبعينيات، ونظرا لأن فرقته تتكلم لغات عديدة، ونظرا لأنه يقدم أعماله فى بلاد عديدة من العالم، لذا كان عليه أن يجرى تجاربه على اللغة بما فى ذلك تقديم عروض تتكلم فيها كل شخصية لغة مختلفة، كما يستخدم لغات أخرى، أو كما يقول إيان واطسون "لغات مفبركة". وقد أصبحت فرقته فى هولستبرو بالدانمرك "المعمل الأسكندنافى للقيام بأبحاث التمثيل" Nordisk Theatre laboratorium (NTL) عبارة عن منظمة "تجرى الأبحاث فى مجالات قواعد التدريب والبروفات، وتدرس أشكال الأداء فى مختلف الحضارات، إلى جانب دراسة حركة الممثل أثناء الأداء، وتطورت هذه المنظمة لينشئ باربا من خلالها المدرسة الدولية لأنثروبولوجيا المسرح ISTA"[٢١].

- **باربا والمسرح الثالث :**

فى عام ١٩٧٦ كتب باربا فى بلجراد مقالته عن "المسرح الثالث"، وأصبحت هذه المقالة معروفة فى كثير من البلدان الأوروبية، وفى الوقت نفسه فى فنزويلا وبوليفيا وكولومبيا والأرجنتين واليابان، بعد أن نشر بيان المسرح الثالث هذا فى باريس أولا.

وفى هذا البيان يتحدث باربا عن المسرح غير المعروف، وهو المسرح الذى لم يقدم فى المهرجانات، ويتجاهله النقاد، وهو مسرح غير رسمى، إنه مسرح التغيير الذى يبحث عن أصالة جديدة ويتجاوز بالضرورة التقاليد المتعارف عليها، فهو ليس المسرح الرسمى، وليس المسرح الطليعى، وهو المسرح الذى يعيش فى الهامش، وخارج العواصم الثقافية، كما أنه المسرح الذى لم يتأسس العاملون فيه بشكل أكاديمى، وبذلك فلا ينظر إليهم باعتبارهم محترفين، وفى الوقت نفسه ليسوا هواة، إذ أن المسرح يشغل يومهم المليء بالتجارب المسرحية[٢٢].

والمسرح الثالث هو المسرح الذى يحاول أن يمسك باللحظات الجوهرية فى التاريخ باعتبار أن صانعي هذه اللحظات هم شباب مجهولو الهوية، وباربا يلخص هذا فى كلمة "فالتربنيامين" المحفورة على قبر "دانى كارافان": "من الأصعب أن تخلد ذكرى أشخاص أسماؤهم مجهولة، عن أن تخلد ذكرى أشخاص معروفين، ورغم ذلك فإن ضريح التاريخ مخصص لذكرى المجهولين"[٢٣]. وباربا فى ذلك إنما يؤكد على أن صانعى المسرح الثالث هم الشباب مجهولو الهوية الذين يمسكون باللحظات الجوهرية فى التاريخ.

وفى إجابة باربا عن أحد الأسئلة عما يعنيه المسرح الثالث قال: "يمثل المسرح الثالث الوضع المادى الملموس لعدد من المجموعات الدرامية التى تمارس نشاطها فى كل أنحاء العالم، وهى تعد بالمئات، بل وحتى بالآلاف. ويمكننا أن نقول إن هذه المجموعات تشكل أقلية ضمن النشاط المسرحى التقليدى، وهذه المجموعات تتشكل فى معظمها من شبان ليست مطامحهم جمالية ولا حرفية فى طبيعتها؛ بل هدفهم هو تحقيق حاجة عميقة للحركة والاتصال. إنها أيضا مسألة النجاة من البنى الطبقية الصارمة لتشكيل خلايا حية جديدة"[٢٤].

والمسرح فى هذه الحالة إنما هو وسيط تحاول فيه هذه المجموعات إيجاد صلات بين الفرق الأخرى لتحقيق نشاطاتها الحياتية، وبالطبع فإن هذا المنهج يؤكد على الصلات والعلاقات بين المشاركين، وكما يؤكد هذا النشاط على العروض المسرحية، فإنه يؤكد فى الوقت نفسه على نشاطات أخرى. "إن المسرح الثالث يمثل رد فعل آلاف الشباب الذين مورس نوع من التمييز ضدهم، وهؤلاء الشباب لم يكونوا قادرين، أو لم يرغبوا فى الاستمرار فى الدراسة فى المعاهد الدرامية التقليدية، لذلك نجد صعوبة فى تقويم نشاطاتهم لأنها تقع خارج المعايير أو أى اهتمام ذى طبيعة جمالية"[٢٥].

ويعتبر باربا أن المسرح التقليدى هو من أصل غربى جرى فرضه على الثقافات الأخرى، والمسرح التقليدى والمسرح الثالث عالمان مختلفان لايخضعان لقوانين متشابهة.

وعن وضعية الجمهور فى هذا المسرح، يرى باربا أنه فى حاجة إلى علاقات إنسانية جديدة، وهى القوة الدافعة وراء هذا المسرح، فالجمهور الذى يبحث عن المسرح الثالث ليس جمهورا تقليديا "إنه لا يقترح تقديم عرض فحسب، وموضوع للتفكير، ولكن أيضا كيفية خلق روابط المشاركة التى تنقصنا جميعا، والتى نحن فى حاجة ماسة إليها"[٢٦].

والمسرح الثالث كما يرى باربا مسرح مقتنع بالمحدوديات، وقابع وراء الخطوط الخلفية، وهو مسرح يطلب لنفسه الفتات من الأموال العامة.. ويرى باربا فى مصطلح المسرح الثالث مجرد اعتراف بالواقع الذى يعيش فيه عدد من المجاميع المسرحية، ومجرد تأكيد حول المعنى الذى بدأ يأخذه فى هذا الاتجاه، وهذا المسرح يشير إلى منطقة هدامة، وهو بذلك أشبه بالوجه الأسود للمسرح الذى لا يخضع للأحكام المألوفة.

- **المسرح الثالث .. والحى المغلق:**

ويشبه باربا المسرح الثالث بالحى المغلق Judengasse getto الذى يتم فيه الانغلاق على النفس، وكل هذه الحالات نشأت من حالة التميز من العنف الذى مارسته الأغلبية على الأقلية، ويصف ذلك بأنها علاقة فيزيائية للاتسامح.

إن الحى المغلق كان يشكل "الأماكن التى يظهر فيها اليهود تارة بموجب أوامر قسرية، وتارة أخرى بسبب تمتعهم بحامية أسقف أو أمير له استعدادات طيبة، وأحيانا أخرى كانت نتيجة للحاجة التلقائية لليهود أنفسهم فى العيش متقاربين"[٢٧].

وهذا هو أصل الحى المغلق، كما يصفه باربا، المكان الذى ينطوى على الحد من الحريات الأولية، ولكنه كان يسمح بالحفاظ على حرية ممارسة الطقوس الخاصة بهم، وحرية ممارسة لغتهم الأصلية والعيش فى الإطار الذى يريدونه، وهو بذلك الحى الذى يمكن فيه إنقاذ الهوية الذاتية وتوارث الثقافة التى كانوا يشعرون بالانتماء إليها.

والحى المغلق هو الحى الذى يلجأ إليه اليهود من كافة الأقطار، ورغم هذا فإن الحى المغلق لم يكن إنعزالا عما هو حيوى فى المجتمع والمدينة، فاقتصاد المدينة بأكمله كان يمر عبر أموال الحى المغلق لليهود، حيث يسكن الفلاسفة والأطباء والباشوات والأباطرة، وفى الحى المغلق ترجمت أعمال سقراط وأرسطو وازدهرت قيمة علوم الفلك واللغة، ورسمت الخرائط البحرية وصنعت فيه الأدوات البحرية أيضا التى استخدمها بارتولوميه دياس وكريستوفر كولومبس وفاسكو دى جاما.

وقد تحول الحى المغلق الآن وتحول مفهومه إلى تداعيات ارتبطت بكلمة Program، وأصبح الحى المغلق هو المكان الذى تشحذ فيه السكاكين للإدانة وتحطيم عدو أعزل من السلاح.

- **المسرح الثالث ومصطلح المقايضة :**

ويطرح باربا هنا مصطلحا جديدًا على المسرح يسميه بأسلوب المقايضة، والمقايضة - من وجهة نظره - هى وسيلة لإيجاد علاقات ثقافية وثيقة بين الجزر المنعزلة، أى فرق المسرح الثالث، وبين البلدان المختلفة حضاريا من أجل تأكيد العلاقات الإنسانية الثقافية، بدلا من الانعزال الذى يفرضه المجتمع الجديد على البشرية بفعل التكنولوجيا.

والمقايضة هو المصطلح الذى استخدمه باربا عن المسرح فى السبعينيات، والمقايضة المسرحية هى نوع من التبادل حيث تكون "السلعة المتبادلة هى الأداء (أ) يؤدى لـ (ب)، وبدلا من أن يقبض مالا فى المقابل، يقوم (ب) بالأداء لـ(أ)، فيتم تبادل مسرحية فى مقابل الأغانى والرقصات، ويتم تبادل عرض أكروبات فى مقابل تمرينات للتوضيح والتدريب أو قصيدة فى مقابل حوار"[٢٨].

وقد يكون تقديم عرض فى قرية مقابل معرفة طقوس هذه القرية فى الاحتفالات أو الرقص الشعبى أو الاستماع إلى أغانيهم أو لإيجاد علاقات وثيقة مع أهل القرية، والدخول فى حوارات وتناول الطعام والمشروبات، أو تقديم أداء مشترك بين مسرح وآخر، أو تبادل المعرفة المهنية بين فرق وأخرى من خلال درس العمل والمحاضرات والتوضيحات والأداء، إذ أن المهارات والتقنيات وطرق الأداء المتعلقة بالعروض هى نقطة اتصال بين مجموعات من الناس[٢٩]. حيث يرى باربا بأن المقايضات هى نقطة اتصال بين الثقافات المختلفة، بين الثقافة الصغرى لمجموعة ما، والثقافة الصغرى micro-culture لمجموعة أخرى، حيث يتم تبادل منتجات ثقافية مثل العروض فى مقابل رقصات مثلا أو لاعبى أكروبات وابتلاع النار وموسيقا حية، وتتلخص قيمة عملية المقايضة هنا فى عملية التبادل ذاتها وليس فى نوعية الأشياء التى تتبادلها هذه المجموعات[٣٠]. وبذلك فإن نظام المقايضة لايتم فيه تبادل سلعة مقابل ثمنها من النقود، كما يحدث فى نظام الشباك التجارى حيث يدفع المتفرج ثمنا لتذكرة دخول مشاهدته للمسرحية، أو كما يحدث فى شراء سلعة يدفع ثمنها نقودًا، ولكنه النظام القديم للمقايضة قبل اختراع العملة حينما كانت الحياة فى حالتها البدائية، وكانت بكرا لم تلوثها المدينة والمدنية، وما يحدث هو تبادل قيم ثقافية وحضارية بصرف النظر عن نوعية القيمة الثقافية المتبادلة، وما يمكن أن يقدر لها من ثمن، وكما يقول باربا: "وقد استخدمت المقايضة أيضًا ( ) كأداة فى دراسات علم الإنسان، فقد أشارت "بوفين" عندما كتبت عن رحلتها إلى بوركينا فاسو Burkina Faso مع كاريرى - إلى ما أسمته "دراسات الأنثروبولوجيا المحفزة، وهى تعنى بذلك استخدام المقايضة لإثارة استجابة من هؤلاء الذين نريد أن نراقبهم، وكان هدفها من دخول كاريرى بعرضها إلى القرية هو أن تستحق عرضًا مبادلاً من السكان المحليين

يمكنها أن تراقبه و تسجله كجزء من دراستها للعوامل غير الإسلامية فى ثقافتهم، وعلى الرغم من أنها تقر بأن علم الأنثروبولوجيا قد يعتبر أساليبها على درجة كبيرة من التطفل، فهى تصر على أن وجوده عامل مساعد فى العمل الميدانى يثير الرغبة فى تقديم المنتجات المحلية التى لم أكن لأكتشفها أو أراها أو أسمع عنها بدون ذلك[٣١].

ويميل نظام المقايضة نحو مشاركة الطرفين، الجمهور والمؤدى، فالفرقة تؤدى عملها فى قرية ما، أمام جمهورها، وفى المقابل يؤدى بعض أفراد القرية أو هذا المجتمع أغانيهم أو رقصاتهم أمام المؤدين الذين يتحولون هنا إلى مشاهدين، وأحيانًا ما يذوب الحاجز بين المشاهدين الأصل (الجمهور) وبين المؤدين الأصل (الممثلين) حيث يتحول الجمهور إلى مؤدٍ، والممثلون إلى جمهور، ثم يختلط هذا التقسيم فيعملان معًا ليتحولا إلى مؤدين ومشاهدين فى الوقت نفسه، وبذلك فإن المسرح لدى باربا هو شكل من أشكال التواصل الاجتماعى بين الأفراد المختلفين، وبين المجموعات الثقافية الاجتماعية المختلفة، وهنا يتحول المسرح إلى نوع من الأداة الثقافية.

إن المسرح يمكنه بطريقة ما، أن يحطم صنعته الفنية، ويصبح نوعًا ما من الأدوات الثقافية، وأنا أعنى بكلمة الثقافية هنا أن يكون أداة فى خلق علاقات خاصة بين هؤلاء الذين لن يستطيعوا أبداً أن يخلقوا دورًا فيما بينهم[٣٢].

- **المسرح الثالث.. والبعد الاجتماعي:**

إذا كانت آثار التكنولوجيا الحديثة هى عزل الإنسان عن الآخر، فإن هذه النوعية من المسارح يمكن أن تواجه هذا المجتمع التكنولوجى وتعيد الاتصال فيما بين الإنسان والآخر من أجل إزالة هذه الآثار.

وقد تأثر باربا فى ذلك بأوجستو بوال، حيث يسود التبادل الاجتماعى فى مسرحه، ويتحول فيه المؤدون إلى مشاهدين والعكس صحيح، وبذلك فإننا نجد أن البعد الاجتماعى لمسرح باربا أهم من جمالياته وقيمه الفنية، فهو مسرح يركز بشكل أساس على العلاقات بين الفرد والمجموع وبين المشاهدين المؤدين، كما أن مسرح باربا لا يفرق بين الحياة الشخصية والحياة المهنية، والمسئوليات الاجتماعية هنا تلعب دورًا كبيرًا فى أسلوب هذه الجماعة المسرحى.

ولتأكيد الاتصالات بين الفرد والمجموع، بين المؤدى والجمهور، فإن باربا يقوم بجولات بواسطة المجموعات المسرحية فى كثير من بلدان العالم لتحقيق هذا الاتصال الذى يتم عادة من خلال عقد ورش عمل وعرض أفلام عن أعمالهم وغير ذلك. إن باربا يرجع أصول المسرح الثالث - فى إطار البعد الاجتماعى والتاريخى - إلى كوميديا ديلارتى باعتبارها أحد أهم الظواهر فى تاريخ المسرح الحديث، والتى ظهرت نتيجة حاجة الأفراد فى المجتمع. فهم أشخاص عملوا فى مهن حكم عليها بسوء السمعة، إنهم مهرجون وصعاليك مشعوذون، وهم بذلك يعيشون فى حياة خارجة عن الأعراف والتقاليد والقوانين. ويرى باربا أن هؤلاء الأفراد من أوائل الممثلين المحترفين فى العصر الحديث استطاعوا أن يحولوا انحرافهم إلى صورة أخرى من خلال تجمعهم فى صورة واحدة، وابتدعوا شكلاً جديدًا من المسرح من أجل الدفاع عن أنفسهم، ومن أجل الحصول على مستوى الحياة اللائقة، وقد أدى ذلك إلى شكل اعتبره المتفرجون والمؤرخون آنذاك شكلاً من أشكال المسرح الجديد ولكنه لم يكن فكرًا جديدًا، بل كان ثقافة صغيرة micro culture جديدة نشأت من العمل الجماعى لأناس كانوا يعيشون حتى تلك اللحظة منعزلين عن بعضهم ويقدمون عروضهم - على انفراد - لكن فى المسرح بدءًا من ١٧٠٠، وبينما كانت الكوميديا على قيد الحياة، قاموا بتحريف السيرة التاريخية لذلك المسرح وأعطوه صورة مسرح وكأنه قام باختيار جمالياته ولغته المسرحية linguaggioامثل الارتجال أو استخدام الإيماء بدلاً من الكلام (   ) أما من وجهة نظر

الممثلين، فقد كانت وظيفته هى اقتحام سور التهميش emarginazione وتغطية شكل من الاجتماعية، بغض النظر عن التميز الاجتماعى، وبدون القبول، بالرغم من ذلك بالأعراف الأخلاقية المألوفة" (٣٣).

ويرى باربا بأن علم جمال المسرح لايزال دون حتى ثورته الكوبرنيكية، حيث يعتقد الناس أنهم ما يزالون يدورون حول الأرض الثابتة لعلم الجمال والأيدلوجيات المسرحية، وليس الأرض هى التى تدور حولهم، وهم الذين أنجبوا كل ذلك من حياتهم(٣٤).

وحول أي الذرات تدور، حول أي المسارح، النفسانى أم البيوميكانيك أم القسوة أم الملحمى، فقد تم عزل رجال من أمثال بريشت، وستانيسلافسكي، ومايرهولد، وآرتو، كما وجب عليهم عزل أنفسهم من أجل تحقيق المسرح الذى يريدونه، وقد اتُّهم بريشت على سبيل المثال فى الثلاثينيات بأنه برجوازى، ولكنه بعد ذلك صنف باعتباره قد أحدث ثورة فى المسرح، وكان ذلك بعد موته، وهكذا فإن المسرح الثالث يقف موقف العناد من التاريخ محاطًا بسياج العزلة فى محاولة للبحث عن إجابات لأسئلة تطرح من داخل ذاته فى مواجهة العالم أو فى تصديه لهذا العالم.

- **المسرح الثالث .. وثقافة الشرذمة**

ويطرح باربا سؤالاً أساسيًا عن أى نوع من المسرح يحتاجه مجتمع اليوم؛ ثم يقلب السؤال لمن لا يقبل بالمجتمع ولا بالثقافة السائدة ليكون السؤال ماذا يريد هو نفسه بواسطة المسرح من المجتمع. ثم يجيب باربا بنفسه قائلاً : إن حنين الشعوب pueblos لثقافة شعبية متجذرة فى ماض جماعى توارثته من جيل إلى جيل هو مرض الرجوع للمستحيل. إن ثقافة المجاميع المسرحية هى ثقافة بدون جذور. إنها ثقافة الشرذمة ciamarronesk ، ثقافة العبيد والسود الذين كانوا فى البرازيل وفى جامايكا وسورينام وكوبا، يهربون فى الجبال والأحراش ويكونون جماعة صغيرة، أحيانا كانت تبقى لسنين طويلة، وغالبا ما تكون لها علاقات منظمة حتى مع المزارعين البيض الذين لم يكونوا من القوة بحيث يقضون عليهم. إن الشرذمة Cimarrones قد فقدت كليا جذورها الإفريقية وامتصوا وتشربوا بمميزات ثقافية من البيض، من أولئك الذين هربوا منهم وكانوا يرفضونهم، فلم يكن لديهم ثقافة، كانوا بدون جذور، جذورهم الوحيدة هى هروبهم. كان عليهم أن يبنوا من جديد مجتمعا لهم"(٣٥).

إن واقع مجاميع المسرح الثالث نتاج لتوترات وعدم تكيف وانحراف كان مبعث ألم وعذاب طويل ونوع من الإحساس بالاختناق - كما يقول باربا - وكان المسرح هو الميزة التى تمسكت بها هذه المجاميع، وبالإضافة إلى ذلك محاولته لتأكيد الاتصالات، فإنها فى الوقت نفسه وسيلة لتحقيق ما أسماه بالمسرح الثالث، وهذه الرؤية الفلسفية هى التى أفرزت بالتالى أسلوب المقايضة الذى عثر عليه باربا فى بداية سبعينيات القرن الماضى.

- **أنثروبولوجيا المسرح:**

يفهم من مصطلح أنثروبولوجيا المسرح أنه دراسة للسلوك الإنسانى على المستويات الثقافية والاجتماعية والفيزيولوجية أيضا، ولذلك فإن أنثروبولوجيا المسرح تدرس السلوك الثقافى - الاجتماعى والفيزيولوجى فى حالة التمثيل .. فالممثل الغربى لديه نقطة انطلاق عادة تكون النص المسرحى أو توجهات المخرج، ولكنه فى الوقت نفسه يفتقر إلى قواعد الأداء التى تساعده فى مختلف مهماته، وعلى النقيض فإن الممثل الشرقى ينطلق من قاعدة أساسية ومجربة، وهى (النصائح المطلقة) أى قواعد الفن التى تشبه دستورًا ما، فالممثل الشرقى فى محاولة للمحافظة على النوع ونقاء الأسلوب، وهى ليست مسألة ضيق أفق أو تعصب بقدر ما هى أمور للدفاع عن قواعد

فن الممثل ونقاط انطلاقه، وكما يقول باربا هى أمور يجب الدفاع عنها، كما لو أن المرء يدافع عن أغلى ممتلكاته، وحتى بوجود خطر العزلة، وإلا فإنها سوف تتلوث من قبل التوفيقية[٣٦].

"إن خطر العزلة يتجلى فى أن يتم دفع النقاء بالعقم، إن أولئك الأساتذة الذين يعزلون تلامذتهم فى حصن حصين من القواعد حتى يكونوا أقوياء يتظاهرون بتجاهل نسبيتهم هم، وبالتالى بتجاهل فائدة المقارنة، وهم يحافظون بالتأكيد على فنهم، إلا أنهم يخاطرون بمستقبله"[٣٧]، وهنا يطلب باربا من المسارح أن تنفتح أمام التجارب المسرحية الأخرى، ليس من أجل مزج الأساليب ولكن من أجل معرفة المبادئ، والانفتاح بذلك لا يعنى السقوط فى هوة التوفيقية، وفى فوضى اللغات المختلفة، حيث يجنب ذلك المسرح خطر العزلة العقيمة. وأنثروبولوجيا المسرح إنما تنشد دراسة هذه المبادئ "ليس للأسباب والافتراضية التى تفسر سبب تشابهها، بل استمالاتها الممكنة وبفعلها ذلك، فإن أنثروبولوجيا المسرح تقدم خدمة لعضو المسرح الشرقى والغربى كليهما. لذاك الذى لديه تراث، وذاك الذى يفتقر إلى تراث"[٣٨]، ويطرح باربا تساؤلا، فى أى وجهة يمكن أن يتوجه الممثل الغربى لكى يبنى بنفسه الأسس المادية لفنه، وهذا هو السؤال ـ من وجهة نظر باربا ـ الذى تحاول أنثروبولوجية المسرح أن تجيب عليه، حيث لا تبحث أنثروبولوجيا المسرح عن مبادئ تعتبر "حقائق" عامة، بل عن إرشادات مفيدة. وهى ليست لديها تواضع العلم، بل طموح تشخيص المعارف المفيدة لفعل الممثل، وهى بذلك لا تسعى إلى اكتشاف قوانين وإنما تطمح إلى دراسة قواعد السلوك[٣٩]. وأنثروبولوجيا المسرح بذلك لا تستخدم فى اكتشاف حقائق علمية، وإنما فى تحليل أداء الجماعات وتزويدها بالمعلومات حيث تركز على الناحية الفسيولوجية من الأداء، وهى بذلك تركز على عملية التمثيل.

وتجربة باربا ما هى إلا إفراز ورؤى متولدة عن طبيعة هذا العصر ورافضة له فى الوقت نفسه، فهذا العصر يطرح مجموعات مسرحية صغيرة لا تستطيع أن تتكيف مع الثقافة السائدة، مما يؤدى إلى تكون فرق مضادة/ مشرذمة فى جميع أنحاء العالم ثائرة على الواقع الحضارى الذى تعيش فى قلبه وبداخله، وهى فرق ضعيفة الإمكانيات، منعزلة وبدون تسمية، وبذلك فسوف يطرح الواقع، وكما حدث مع تجربة باربا، سوف يطرح وسيلة لتكتيك هذه المجموعات المشرذمة من حضارة التكنولوجيا أو حضارة القرن الحادى والعشرين، وقد تصدى باربا لهذه المسألة بما أسماه بـ"المسرح الثالث"[٤٠].

الهوامش:

(١) الجانب الآخر من الجزر العائمة، هو اسم لأحد كتب باربا:

Jenseits der schwemmenden Inseln, Rowohlt Taschenbuch verl. Reinbek bei Hamburg 1985.

(٢) إيان واطسون: نحو مسرح ثالث، ترجمة: منى سلام، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ٢٠٠٠ ص٥٥.

(٣) "أرض الرماد والماس" ترجمة: هناء عبد الفتاح، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ٢٠٠١.

(٤) السابق، ص٣١.

(٥) قارن السابق، ص٣٨ وما بعدها.

(٦) فى كتابه "أرض الرماد والماس، المصدر السابق.

(٧) السابق، ص١٥.

(٨) قارن السابق ص٥٩.

(٩) يمكن الرجوع فى هذا إلى المصادر الآتية:

ـ أيوجينيو باربا وآخرون: طاقة المثل، مقالات فى أنثروبولوجيا المسرح، ترجمة سهير الجمل، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ١٩٩٩.

أيوجينيو باربا: أرض الرماد والماس، ترجمة هناء عبد الفتاح مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ٢٠٠١.

ـ أيوجينيو باربا: مسيرة المعاكسين، ترجمة قاسم البياتلى، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ١٩٩٥.

- إيان واطسون: نحو مسرح ثالث، ترجمة منى سلام، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ٢٠٠٠.

- Angie Weins: Freies Theater, Rowohlt Taschenbuch Verl. Reinbeck bei Hamburg 1981.

Manfred Brauneck: Theater im Zo. Jahrhundert, Rowohlt Taschenbuch Verl. Reinbeck bei Hamburg 1982.

(١٠) باربا: أرض الرماد والماس، مصدر سابق، ص٨٨.

(١١) السابق ، ص٨٨.

(١٢) السابق، ص١١٥.

(١٣) السابق، ص١٤٣.

(١٤) رافقته "جودى" فى رحلته إلى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى عام ٢٠٠١، وإن كانت قد سبقته فى الرحلة إلى القاهرة وإقامة ورشة عمل مسرحى مع طلاب المعهد العالى للفنون المسرحية، وقبل المهرجان بحوالى أربعة أشهر كان الاثنان فى القاهرة لعمل ورشة عمل لمدة أسبوع بالجامعة الأمريكية فى مقرها بالقاهرة، وبمركز الهناجر للفنون.

(١٥) إيان واطسون، مصدر سابق.

(١٦) إيوجينيو باربا: أرض الرماد والماس، مصدر سابق، ص١٤٦.

(١٧) بقاعة المائدة المستديرة يوم ٢٠٠١/١١/١٠ لمناقشة كتاب "أرض الرماد والماس" بحضور المترجم هناء عبد الفتاح، وحضور الناقد والمترجم العراقى قاسم البياتلى، ورياض عصمت من سوريا، ونهاد صليحة من مصر وكاتب هذه الدراسة بالإضافة إلى جمهور المائدة المستديرة.

(١٨) كان مسرح باربا ينظم ندوتين كل عام، وكانت الندوة تستمر فيما بين أسبوعين وثلاثة، الأولى نظرية، والثانية حول التدريبات، وكان جروتوفسكى دائم الحضور فى هذه الندوات والتدريبات.

(١٩) يقصد جروتوفسكى.

(٢٠) إيوجينيو باربا: أرض الرماد والماس، مصدر سابق، ص١٦٠.

(٢١) إيان واطسون: مصدر سابق، ص٣١.

(٢٢) قارن:

Eugenio Barba:

Jenseits der Schwimmenden Inseln, Rowohlt Taschenbuch Verl. Reinbek bei Hamburg 1985, p.215.

(٢٣) إيوجينيو باربا: أرض الرماد والماس، مصدر سابق، ص١٤.

(٢٤) إيوجينيو باربا ومسرح أودين، ترجمة توفيق الأسدى، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق، العدد ١١ - ١٢، ١٩٨٠، ص٤٥.

(٢٥) إيوجينيو باربا: أرض الرماد والماس، مصدر سابق، ص٤٥.

(٢٦) السابق، ص٤٦.

(٢٧) إيوجينيو باربا: سيرة المعاكسين، مصدر سابق، ص١٦.

(٢٨) إيان واطسون: مصدر سابق، ص٦٩.

(٢٩) قارن السابق، ص٧٥.

(٣١) السابق، ص٧٧.

(٣٢) السابق، ص٨١.

(٣٣) إيوجينيو باربا: سيرة المعاكسين، مصدر سابق، ص٢١.

(٣٤) قارن السابق، ص٢١.

(٣٥) السابق، ص٣٧-٣٨.

(٣٦) قارن باربا: أنثروبولوجيا المسرح، ترجمة توفيق الأسدى، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق، سوريا، بدون عام، ص٨٤.

(٣٧) السابق، ص١٨٤.

(٣٨) قارن السابق، ص١٨٥.

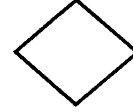
(٣٩) السابق، ص١٠٠.

(٤٠) فى اليوم العاشر لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته الثالثة عشرة (٢٠٠١/٩/١٠) أقيمت ندوة بمقر المجلس الأعلى للثقافة حول كتاب أيوجينيو باربا (أرض الرماد والماس) اشترك فيها هناء عبد الفتاح مترجم الكتاب ورياض عصمت من سوريا ونهاد صليحة من مصر وقاسم البياتلى من العراق. وبدأت الندوة بحديث مترجم الكتاب هناء عبد الفتاح ثم بحديث نهاد صليحة وبعدها رياض عصمت وقاسم البياتلى، وختمت اللقاء بثلاث مداخلات مع أيوجينيو باربا بادئا بأنه إذا كان قاسم البياتلى قد أحب كتاب (أرض الرماد والماس) وقد سقطت دمعة من عينيه ثم بكى، فإن الكتاب قد فجر فى رأسي أسئلة كثيرة وعلامات استفهام، وطرحت بعض هذه الأسئلة على باربا الذى أجاب على البعض وترك بعضها دون إجابة، وكانت أسئلتى تتلخص فى موقف نقدى من نظريات باربا بشكل أساسى، وهى النظريات التى طرحناها فى هذه الدراسة والتى طرح بعضها أثناء لقائه فى حوارى عن الكتاب، ويتلخص هذا فى كون باربا كتب (أرض الرماد والماس) لكى يؤرخ لفترة عمله مع جروتوفسكى فى بولندا، وهى الفترة التى صنعت أسطورته، إلا أنه يبدو لمن يقرأ الكتاب بأن حضور باربا كان طاغيا جدا ولم يكن جروتوفسكى سوى خيال ظل، كما يعتقد المرء من خلال سطور الكتاب وما بينها بأنه لولا جهود باربا فى التعريف بجروتوفسكى وانفتاح باربا على العالم الغربى، لما كان لجروتوفسكى وجود فى عالمنا المسرحى ولما عرفه العالم، وعلى هذا الاستفسار لم يجب باربا، إذ أجاب على السؤال الذى طرحته تاليا لذلك، وهو أنه قد طرح فى كتابه الأخير سؤالا مهما لم يجب عنه، حيث قال: هل يتمثل فى مغامرات مسرح جروتوفسكى شيء ذو بال عند متفرج اليوم، وأضفت هل يصبح لجروتوفسكى قيمة فعلا تعنى جمهور مسرح اليوم فى ظل التطور التكنولوجى المذهل ومفردات العالم الجديدة أو ما يسمى بعصر العولمة أو عصر الإعلان أو عصر الإلكترونيات الفضائية، وكانت إجابة باربا تقتصر على أن جروتوفسكى وبريشت وستانيسلافسكى وغيرهم مجرد مراحل انتهت، وأن بريشت ذاته فى مسرحه الملحمى كان مرحلة وتوقف حين كان حيا، ولكنى هنا اعترضت على تصنيفه لبريشت، إذ أن بريشت فى عام ١٩٤٩ قد نشر أورجانونه القصير للمسرح ودخل فى مداخلات طويلة مع النقاد وحتى مماته عام ١٩٥٦، وانتهى إلى ثورته بنفسه على تسميته لمسرحه بالمسرح الملحمى واستبدله بالمسرح الديالكتيكى متقبلا فى مرحلته الجديدة نظريات أرسطو وستانيسلافسكى، وهى المرحلة التى يتناساها أو المرحلة التى تغيب عن البعض نظرا لأن معرفتهم ببريشت ارتبطت بالنظرية التى تجاوزها بريشت فيما بعد. ولم يعلق باربا على هذه المداخلة الخاصة ببريشت.

وكان سؤالى التالى هو أن فترة العمل مع جروتوفسكى كانت منذ عام ١٩٦١ حتى عام ١٩٦٤ حيث كانت فترة تدريب مهنية لباربا، ورغم أن إنشاء مسرح باربا كان يرجع إلى تكرار نموذج جروتوفسكى، ورغم تأثره بالشرق مثلما تأثر جروتوفسكى، فإن الخلاف قائم بين مسرحه ومسرح جروتوفسكى، وقد أكد باربا على هذا الخلاف فى إجابته، وذلك بفعل التطور عن جروتوفسكى. وفى سؤالى التالى لباربا عن نظام المقايضة وهو المصطلح الذى صكه باربا فى المسرح الثالث، إن كان هذا النظام يمكن أن يتيح تطوير القيم الجمالية والتقنية فى المسرح، أم أن تركيزه ينصب فقط على برنامجه الاجتماعى والثقافى، وأجاب باربا بالتركيز على الجزء الأخير من السؤال دون أن يتعرض لإجابة الجزء الأول منه. ثم طرحت عليه تعريفاته المتناقضة لمفهوم المسرح الثالث والتى تختلف، بل وتتناقض من طرح إلى آخر إلى ثالث، وضربت أمثلة لهذا التناقض فى محاولة لتوضيح الأمر من قبل باربا، ولكنه تجاوز الإجابة عن هذا السؤال مجيبا على سؤال آخر طرحته عليه يتعلق بأحد أساتذته وقد قابلته مرارا فى برلين وفيينا وجراتس وهو "بيجى كونج" أستاذ الدراما ورئيس تحرير مجلة ديالوج البولندية (انظر حوارنا معه فى كتابنا حوارات مع أواخر عمالقة المسرح العالمى - دار النهضة المصرية)، وقد ذكر باربا اسمه فى كثير من كتاباته، ففى أحد حواراتى مع كونج اعترف بتجارب جروتوفسكى المثيرة، ولكنه كان يؤكد على أن جروتوفسكى قد وصل إلى طريق مسدود، وقد توقف لأنه لم يستطع تكرار نفسه، وكان قد انتهى فنيا بالفعل منذ أن قدم كاليبسوس عام ١٩٦٩، وكانت ردود باربا شبيهة برده على السؤال الأول، وانتهى اللقاء ومال أيوجينيو باربا نحوى معتذرا عما بدر منه فى أول اللقاء، وكان هناء عبد الفتاح مترجم كتابه يجلس بيننا.

النبى المهزوم بين ماضى اليوتوبيا وصيرورة الواقع
قراءة فى مرثية للعمر الجميل لأحمد عبد المعطى حجازى





وليد منير

البطل والكاريزما:

ظل التاريخ العربى، فى حلقاته المتتابعة، مشغولا بفكرة "المخلص" الذى يملأ الدنيا عدلا بعد أن ملئت جورا. وهى فكرة تحتفظ، فى مهادها، دوما، بنبوءة ذات صبغة دينية عن "المهدى المنتظر" الذى يظهر لينقذ الأمة من سلسلة نكساتها وإحباطاتها وخطاياها، ويشرف بها على عالم اليوتوبيا فى وجهه النقى المنشود بوصفه العالم الحق الذى خلقت هذه الأمة لتكشف عن إمكاناته الفذة بما تملك من مبادىء وقيم وعقائد روحية مشرقة.

ولعل نقطة التماس تلك بين دائرتى السياسى والدينى هى نقطة ذوبان الفروق البنيوية بين طبيعة الدولة وطبيعة الدين فى الوعى العربى ذوبانا تتداخل معه آليات الفعل المختلفة بحيث يصبح الزعيم، فى النهاية، انعكاسا مباشرا لهيمنة الروح الإلهى على معطيات الواقع كافة. وهو ما ولد، عن طريق انحراف التأويل، فكرة "البطل المطلق" الذى يند عنه الخطأ لأنه قوى، وملهم، وصادق، وبصير، وعادل، ومؤيد بقدرة عليا. هنا يبزغ الديكتاتور، لا بوصفه المستبد الأعظم أو الطاغية الأعظم، ولكن بوصفه الواحد الذى يتجسد فيه الجميع، إرادة وهدفا، بما هو أهل له من الثقة والتسليم.

إنه البطل الذى يتحول المستحيل على يديه إلى واقع ممكن. وتسهم فى صنع هذه الكاريزما عناصر متعددة منها: قدرة استمالة الخطاب البلاغى العاطفى للحشد أو الكتلة، الثقة المتعاظمة بالذات، المظهر الجسدى ـ النفسى فى إيحائه بالصلابة والقدرة، طرح رؤية شمولية للتاريخ يمكن استيلاد قوانين الحاضر والمستقبل منها، التركيز على بؤرة مشعة من بؤر الماضى وإثارة الحنين إليها، وذكاء الشخصية الواضح فى إدارة الصراعات الداخلية والخارجية وتطويقها.

بالتوازى مع هذه العناصر الست والتى تفضى إلى تكوين البطل القومى، يعمل عنصرا الاحتياج والقابلية لدى الجموع على توطيد دعائم الفكرة؛ فالناس يحتاجون، بالفعل، إلى ربان سفينة خبير حين يوشكون على الغرق. ومن ثم تنمو لديهم القابلية للاقتناع بالوعود، ويتعلقون، دون شرط، بأكثرهم جرأة على مقاومة العقبات، وتدبير الأمور، والأخذ بالمبادرة فى توجيه الدفة. ويدل ذلك على أن ثمة عنصرين آخرين فى الواقع الآنى ذاته يعملان، فى تضافر، مع العناصر الثمانية السابقة وهما: التخلف الحضارى، والتبعية الحضارية.

وهكذا ارتبطت "قومية التجديد" كما يقول "بيترتيلور" و"كولن فلنت" بحركات التحرر من الهيمنة الأجنبية، بينما ارتبطت، فى الوقت نفسه، بنظم الحكم الفاشية والديكتاتوريات العسكرية على طول بلاد الأطراف وأشباه الأطراف وعرضها(١).

استطاع عبد الناصر، بوصفه بطلا كاريزميا، أن يجاوز مفهوم الأمة المحدود إلى مفهوم الأمة الواسع، وبدلا عن "القومية المصرية" تبوأت "العروبة" أو "القومية العربية" مكانها البارز فى تشكيل الوعى الجديد. وهو من هذه الناحية يعد امتدادا لتيار أصيل جسدته كتابات "ساطع الحصرى" ومدرسة المفكرين القوميين الذين اهتموا بتأصيل الهوية فى بدايات فترة النهضة. ولأن الإسلام كان مرتكزا أصيلا من مرتكزات الهوية فى مفهومها الأعمق، فقد درجت الرسالة الإعلامية الموجهة، فى العهد الناصرى، على الربط الدؤوب بين شخصية جمال عبد الناصر وشخصيات أخرى من أبرزها خالد بن الوليد، وعبد الرحمن الداخل وصلاح الدين الأيوبى. بيد أن هذا الأخير كان المحور المرجعى الأساسى الذى تدور حوله الإحالة التاريخية حيث يبرز، من خلاله، الدور اللافت فى تذويب تناقضات الأمة الإسلامية، وتوحيد صفوفها فى وجه الآخر العدو.

برغم ذلك فقد تأخذ فكرة القومية، فى مجمل تجليها، شكلا مدنيا يجعل الدين ذاته مكونا واحدا من مكوناتها الكثيرة التى تتوزع بين اللغة، والأرض، والممارسة الاجتماعية، والثقافة، وغيرها.

إن الدين هنا، يتحول إلى آلية من آليات الدفاع النفسى عن الوجود، ويصبح توظيفه، ضمن إطار معين، هو التعبير الأكثر حداثة عن شجاعة الصمود الداخلى أمام القيم المغايرة التى تتسلل عبر الاحتكاك الثقافى ـ الحضارى فى مرحلة ما بعد الاستعمار العسكرى التقليدى، كما يصبح، عبر آليات توجيهه المحسوب، نوعا من الاستنفار ضد الخطر المحدق بالأمة كما هى الحال فى الصراع العربى/الصهيونى الذى شهد أكبر سجالاته القطعية أثناء العهد الناصرى.

القومية، هنا، دافعية متعددة الشحنات لشحذ انتماء جماعة من البشر إلى أصولها غير القابلة للتبديد. لذلك فإن فكرة "المجتمعات المتخيلة" عند "بندكت أندرسون" تحمل وجاهة لافتة حيث لا ينبغى أن تربط القومية آليا غيرها على ما هو أكثر من الأبعاد السياسية.. ولا سيما تأكيد مضمون المجتمع الواحد باعتبار الزمان والمكان معا.. فمن المستحيل أن يلتقى الفرد بجميع الأفراد الآخرين الذين يشاركونه هذا المجتمع (المصرى واليمنى والعراقى والسورى والمغربى على سبيل المثال).. وهكذا يصبح مجتمعا متخيلا بما يشبه أسلافه من المجتمعات الأكثر اتساما بالطابع الميتافيزيقى الدينى(٢).

تقترب بنا القومية، على هذا النحو، من الطبيعة شبه الأسطورية للحضور فى العالم. وبالتالى فهى تضفى على زعمائها أو أنبيائها قدرا معينا من الأسطورية. وهذه الأسطورية هى التى تسوغ جميع أفكارهم وأفعالهم مهما شابها من خطأ أو انحراف، وتحصنهم ضد النقد واللوم. ربما كان ذلك سببا من أسباب إعلان الندم، والتخلى عن موقف عدائى أو تشككى سابق اتخذه البعض. ولذلك بدت قصائد نزار قبانى، ومحمود حسن إسماعيل، وصلاح عبد الصبور، فى رثاء عبد الناصر، اعتذارا ضمنيا عن إساءة الأدب أو الفهم فى وقت من الأوقات. كأن فكرة "الاستبداد" تتلاشى إلى جانب فكرة "النبوة القومية" ليصير البطل الكاريزمى الأوحد أهلا لما يليق به من القداسة والتمجيد، حتى بعد الهزيمة الساحقة التى باء بها فى أهم الحروب الفاصلة قبل رحيله بسنوات ثلاث، وسقوط مصداق المشروع القومى ذاته نتيجة لتلك الهزيمة.

وفى مقابل التبرؤ من الموقف القديم عند البعض، ظل البعض الآخر متميزا بموقف ثابت سواء أكان من طائفة اليمين السياسى الموسوم طوال الوقت بالرجعية أم من طائفة اليسار السياسى

الذى صبت روافده كلها (ماركسية واشتراكية وليبرالية) فى المصب القومى الذى اختاره البطل نقطة انطلاق ثابتة تستقطب ما حولها، ومن حولها.

ولم تكن التحفظات الجزئية عند كثير من المثقفين المبدعين، فى الحقيقة، سوى عتابات مهذبة كتلك التى يسمح بها الأب، أحيانا، لأبنائه، تعبيرا عن المرونة والتفهم والعطف وسعة الصدر. مما يضيف مزيدا إلى رصيد ميزاته الشخصية فى نظر سواد الناس.

ماذا أقول!
أخاف أن يكون حبى لك خوفا،
عالقا بى من قرون غابرات
فمُر رئيس الجند أن يخفض سيفه الصقيل
لأن هذا الشعر يأبى أن يمر تحت ظله الطويل".

أحمد عبد المعطى حجازى
عبد الناصر[٣]
١٩٦٥

إن قبول الاختلاف فضلا عن الجدل الحر مع مضمونه يبدو، دائما، نغمة نشازا فى التاريخ السياسى العربى. وذلك هو ما يعطى تجسيدا واحدا للحقيقة على حساب غيره. وقد تتعاقب تجسيدات مختلفة متباينة يتلو بعضها البعض، ولكنها، نادرا، ما توجد على حال من التفاعل فيما بينها بامتداد لحظة واحدة، وهو ما يعنى رؤية وجه وحيد من الحقيقة. هل يكون الوعى العربى وعيا غير تركيبى؟ هل ينبنى هذا الوعى على آلية العزل لا على آلية الربط؟ وكيف يظهر هذا المنطق فى بنية المقول الثقافى الذى تحتضنه المناسبة الشعرية؟ لقد بات واضحا أن التعاقبات المنفصلة لا تعطى فرصة كافية للنمو العضوى مما يجعل من عسكرة المجتمع، وغياب الديمقراطية، بمفهومها الصحيح، حجر عثرة أمام مسيرة التطور والازدهار.

ولقد أدرك كثير من المثقفين هذا، ولكنهم لم يجهروا به، فالخوف العالق من القرون الغابرات كان كفيلا باستئصال نزوع الاحتجاج. وفى الوقت ذاته، كان الرهان على الحلم الموعود الذى يتقدم لحمايته، والذود عنه، ضد كل خطر خارجى، نموذج الفارس المحارب الضروس، يعمل على إغضاء البصر عن مساوئ فقدان الحرية السياسية لصالح الحفاظ على الكيان الصلب المتماسك للأمة. وهكذا صارت مقولة "الكل فى واحد" هى المقولة الأم التى تنتظم طيها كل المعطيات الأخرى، بل هى المقولة التى انتقلت لتوها، وبصورة تكاد تكون تلقائية، من فضاء الشعار النظرى إلى فضاء الفعل المباشر.

لا .. لم يمت!
وتطل من فوق الرؤوس وجوهك السمر
الحزينة
لم يبق منك لنا سواها
تتشبث الأيدى بها
فكأنما أصبحت آلاف الرجال
وكأنما أصبحت للكف التى حملتك ملكا خالصا
فلكل ثاكلة "جمال"!
ولكل مضطهد "جمال"![٤]
الرحلة ابتدأت
١٩٧٠

وأيضا
ماذا أقول؟ وما أقول؟
إنك أعطيت وجوه الفقراء مسحة من كبرياء
وإن عمرك الجميل
موزع بالعدل فى أعمارنا[٥]

يعمل ضمير المخاطب، بوصفه الضمير المهيمن، فى قصيدتى "عبد الناصر[٣]"، و"الرحلة ابتدأت"، كماسيعمل بعد ذلك فى قصيدة "مرثية للعمر الجميل" على تثبيت حضور البطل، وتجسيده على نحو احتوائى، فى حالة الموت كما فى حالة الحياة، مما يعنى، بشكل من الأشكال، تمثله بوصفه شخصية اعتبارية تشير فى حسيتها إلى أسطورة كلية مجردة: الشعب، الوطن، الأمة، الحقيقة التاريخية.. إلخ. ويعطى هذا المعنى بعدا إضافيا للبعد الشخصى، ويجاوزه من حيث فهم الذات على أساس من كونها استجماعا لمنظومة حية من القيم تؤصل وجودها المستمر من خلال النموذج أو النمط الذى يشكل الواقع.

بيد أن هذا الواقع، فى تشكيله الجديد، يحتوى عنصرا زمنيا مهما هو التطلع إلى ماضى اليوتوبيا. ولعل هذا العنصر الطارف هو ما يصبغ رؤية البطل إلى الواقع بصبغة رومانسية، ولكنها المسئولة، وحدها، عن إعلاء ذلك الواقع، وتفجير مناطق السكون فى ذاكرته، واستدعاء موروثه الحضارى فى أشد لحظات حضوره قوة وإبداعا.

رهانات اليوتوبيا:

ارتبطت اليوتوبيا الناصرية ببعدين أساسيين هما استعادة عطاءات الحضارة العربية الإسلامية فى عصورها الزاهرة، والانحياز غير المشروط للفقراء والكادحين والبسطاء. وكان هذان البعدان كافيين، فى هذه اللحظة، عند كثير من المثقفين القوميين والاشتراكيين، لصرف النظر عن أهم سلبيات النظام الناصرى.

هذا حصانك شارد فى الأفق يبكى
من سيهمزه إلى القدس الشريف!

ومن الذى سيؤمنا فى المسجد الأقصى
ومن سيسير فى شجر الأغانى والسيوف
ومن الذى سيطل من قصر الضيافة فى دمشق،
يحدث الدنيا ويلحقها ببستان الشآم
ومن الذى سيقيم للفقراء مملكة وتبقى ألف عامْ[٦]
(الرحلة ابتدأت)

والآن، بعد صراع طويل بين معطيات كثيرة قام التاريخ بفرزها وغربلتها، آل الواقع إلى ما يشبه الصدمة، وانتهى "فوكوياما" إلى "كون الراديكالية لم تعد اليوم تصدق ذاتها"[٧]. وهى نتيجة قد تكون مؤسفة، وقد تنطوى على غير قليل من التحامل، ولكنها تمثل، إذا تتبعنا صيرورة الواقع، حدودا أخيرة لفكرة النضال الأيديولوجى حسب ما رسمت التحولات السياسية والاجتماعية خطوطه المرئية فى العصر الكوكبى. وكما يقول "جاكوبى": إن أقوى حجج اليوتوبية لم تعد اليوم تكفى. فأحداث العالم وروح العصر تعمل كلها ضد الروح اليوتوبية، وستبقى كذلك عدة عقود[٨].

تعنى نهاية اليوتوبيا نهاية البطل. ليس هناك من منقذين أو أنبياء. لقد مات الحالم الأخير. وهكذا أصبح السؤال مشروعا، فى هذه اللحظة، أكثر من أى وقت مضى.

من الذى سيؤمنا

ومن الذى سيطل .. يحدث الدنيا ويلحقها ببستان الشآم

ومن الذى سيقيم للفقراء مملكة..

كانت رهانات اليوتوبيا تصب، دوما، فى حقيقة كون الإنسان قادرا على تغيير الواقع لصالح خياله. وقد أخفقت هذه الرهانات جميعا لأن التاريخ قد سار فى الاتجاه الآخر: حقيقة كون الواقع قادرا، وحده، على تغيير الإنسان. الواقع قدر يصنع ذاته بآلية دفع داخلى من متغيراته. ولا يعنى ذلك نوعا من الحتمية، فالواقع فضاء احتمالات، وكل ماهنالك أن طبيعة المتغيرات التى شكلت قوة دفعه الداخلى قد نحت به نحو الاحتمال الأكثر جناية على الحلم. وهو ماض فى طريق التحول المستمر كى يدخل فى دائرة احتمالات أخرى قد تثبت أو تغير من اتجاهه. لذلك فإن لليوتوبيا، دوما، فرصة كامنة للبزوغ. وفى زمن التخلى السياسى والإجهاد السياسى، كما يقول "جاكوبى"، تبقى الروح اليوتوبية ضرورة أكثر من أى زمن آخر. إنها لا تستدعى السجون ولا البرامج، بل فكرة عن الإخاء الإنسانى والسعادة[9].

تكمن البطولة الإنسانية الحديثة. إذن، فى محاولة تعديل طبيعة المتغيرات التى تشكل قوى الدفع الداخلى للواقع على نحو يؤكد عنصرا فيها بالتقابل مع عنصر آخر، مما يعنى، فى النهاية، ترشيد الليبرالية، والتكنولوجيا، والعلاقات الدولية، والجدل أو الصراع الحضارى والثقافى إلخ.

بيد أن المقدمات التاريخية لفترة التحرر الوطنى من نير الاستعمار القديم والإقطاعيات المرتبطة به فى الداخل كانت تفترض نموذج البطل اليوتوبى الكلاسيكى كما تجسد فى شخص عبد الناصر. كان هذا النموذج منسجما تماما مع الإرهاصات الأولى للنهضة القومية ورأسمالية الدولة، ولكنه تقاطع بعد ذلك مع نهايات الفترة الحرجة التى تفصل بين مواضعات العالم القديم ومواضعات العالم الجديد منذ بدء اختلال التوازن القطبى، على المستويين التكنولوجى والاقتصادى خاصة، لصالح نصف الكرة الغربى، وانبثاق تناقضات التجربة السوفيتية بما أخذ يقوض من قوة الأثر السياسى للكتلة الشيوعية والاشتراكية.

وقد أسهم الفشل فى حسم الصراع مع آخر صور الاستعمار القديم، متمثلا فى الدولة الصهيونية فوق أرض فلسطين، إسهاما متزايدا فى إلقاء الظل على مشهد اليوتوبيا الناصرية التى ظلت تقاوم تلوينات غروبها منذ هزيمة يونيو ١٩٦٧، وافتضاح زيف الشعارات المطروحة، والدعاوى الرائجة.

من المهم هنا أن نلتفت إلى رهانات اليوتوبيا بوصفها رهانات خطاب. إن كل خطاب أيديولوجى يضيف إلى صورته المثلى فى الواقع، ولكن هذه الصورة المثلى، مهما بلغت دقتها، تنقص من تحقق الخطاب. إن اللغة، كما كتب "سلفرمان" ليس بمقدورها أن لا تتكلم، والخطاب ليس أمامه إلا إنتاج الحقائق والأكاذيب.. لذلك يجب أن تكون هناك تساؤلات.. والاستنطاق هو التساؤل فى منطقة المابين، فى الانبرام المتقاطع للمرئى واللامرئى، فى المكان الذى تجعل فيه القابلية على الرؤية التأويل أمرا ممكنا[10].

يعمل الشعر، بمعنى من المعانى، بوصفه تأويلا، مما يجعله حاضنا لعدد من التساؤلات البصيرة التى يمكن للقارىء، بدوره، تأويلها مرة أخرى.

من ترى يحمل الآن عبء الهزيمة فينا

المغنى الذى طاف يبحث للحلم عن جسد يرتديه

أم هو الملك المدعى أن حلم المغنى تجسد فيه
هل خدعت بملكك حتى حسبتك صاحبى المنتظر
أم خدعت بأغنيتى،
وانتظرت الذى وعدتك به ثم لم تنتصر
أم خُدعنا معا بسراب الزمان الجيل؟! (١١)
(مرثية للعمر الجميل)

المسئولية، والخدعة هما الجسد الحقيقى للقصيدة. وهو جسد يخفى تحت جراحه إعجابا وشوقا وانجذابا روحيا خاصا إلى زمن من الحلم/ الوهم بوصفه الزمن الوحيد اللائق، برغم سقوطه فى الغياب، بأصالة الحضور الوجودى للذات/المجموع. إن شعرية القول تكمن، بالدرجة الأولى. فى التوتر الحاد بين يوتوبيا الذاكرة وصيرورة الواقع. ويوتوبيا الذاكرة، فى ما يقع وراء لحظتها الفردية المراوغة، هى ذلك النسيج الذى اكتمل الإحساس بخيوطه من خلال ماض حضارى ثابت أعاد إحياء أمة كاملة.

كان بيتى بقرطبة
بعت قيثارتى، ثم جزت المضيق
قاصدا مكة، والطريق
رائع..، كنت وحدى وكانت بلادى دليلى
وكان محمد فوق المآذن يمسك طرف الهلال
وينير سبيلى
ويوقف خيل الفرنجة
يمسخها شجرا أخضرا فى التلال! (١٢)

إن المفارقة بين النبى المنتصر والنبى المهزوم هى المفارقة بين المقدس والصورة المبتدعة، عن طريق الوهم، على مثاله. إن الفعل الذى أنتجه الحنين ليضمن دلالته فى الاستعارة الشعرية يفجر عنصر التماهى ليكشف عن نقيضه. ويأخذ التضاد هنا شكل التساؤل الذى يفضح عجز البصيرة عن إدراك الحدود الفارقة بين موضوع الإجماع وموضوع الوعد الإلهى.

كيف أعرف أن الذى بايعته المدينة،
ليس الذى وعدتنا السماء؟! (١٣)

نستطيع أن نلمح ما يشبه الاعتذار للذات، وربما للآخرين كذلك. بيد أن اعتذارا من هذا النوع لا يستبعد، فى الحقيقة، هذه النوستالجيا الجارفة التى تتكشف عنها عتبة القصيدة:

هذه آخر الأرض!
لم يبق إلا الفراق
سأسوى هنالك قبرا، وأجعل شاهده
مزقة من لوائك،
ثم أقول سلاما(١٤)

وهى النوستالجيا نفسها التى تولدها النهاية فى كلمات أخرى:ـ

هل ترى أتذكر صوتى القديم،
فيبعثنى الله من تحت هذا الرماد
أم أغيب كما غبت أنت،
وتسقط غرناطة فى المحيط! (١٥)

إن ما يفعله الاعتذار الضمنى، تحديدا، هو أنه يفض التداخل، لحظيا، بين اليوتوبيا وشخص البطل. ويعد هذا الفعل خطوة مفترضة نحو تصويب العلاقة بين التاريخ والحاضر من ناحية، وبين القيمة والحقيقة من ناحية أخرى. وهو تصويب يقوم على المراجعة التى تعيد للتساؤل اعتباره المفقود. ولهذا كان الشعر جوابا يتساءل كما يقول "جيللفيك" فليس هناك ما يحول بينه وبين كونه، فى الوقت ذاته، تساؤلا يجيب.

آه ! هل يخدع الدم صاحبه

هل تكون الدماء التى عشقتك حراما! (١٦)

كيف يجيب التساؤل عن ذاته. إنه لا يجيب بـ(نعم) أو (لا)، بل يجيب بما سماه "سلفرمان": القابلية على الرؤية.

فى القابلية على الرؤية "يتم استقطاب المرئى إلى علاقة باللامرئى، وبالمشاهدة نفسها، وبالرؤية واللمس. ومثل أى أسلوب، فإن هذا الأسلوب إنما هو أسلوب التلميح، والحذف، ولكنه، مثل أى أسلوب أيضا، غير قابل للمحاكاة، ولا يمكن تفاديه"(١٧).

ومن الملاحظ أن ثمة رحما واحدا لإنتاج خطاب الخداع والخطاب الذى يفضحه. وليس معنى ذلك وجود اختلاط ما بين الالتباس السياسى المقصود، والالتباس الشعرى أو الفلسفى الذى هو من طبيعة اللغة، ولكن معناه أن ثمة فرقا بين القصدية الأيديولوجية والغموض الإيحائى للبلاغة الإبداعية، وأن هذا الفرق هو مناط المفارقة. وعن طريق أسلوب التلميح والحذف يشى التساؤل، عادة، بطبيعة هذه المفارقة ومضمونها.

إن بين المدينة والسماء، وبين الدم وصاحبه، يولد التقابل الكونى والإنسانى بما يجعل منه المحذوف (بنو المدينة، إله السماء) أو الإيحائى (الدماء الحرام) وجها لانكشاف خدعة الحلول الصوفى التى انتقلت من سياقها الأصلى إلى سياق مختلف يقتضى توظيفها داخله انحرافا عن طبيعة المهاد الأولى للمفهوم. وفى ذلك ما يجعل من التساؤل الشعرى إجابة عن ذاته، تتأسس، دوما، فى قدرتها على استبصار ما يروغ تحت السطح القريب.

النبى المهزوم:

نظر عدد من أبطال التاريخ إلى أنفسهم أو نظر الناس إليهم بوصفهم أصحاب رسالة مقدسة يناضلون من أجلها، ويقدمون فى سبيلها تضحيات كبيرة. وقد درجت الأدبيات السياسية على أن تضفى عليهم طابع النبوة لوجه الشبه اللافت بين مكابدة البطل ومكابدة النبى من ناحية، ولتلبس الروح اليوتوبية لكل منهما تلبسا يثير الإعجاب والدهشة من ناحية ثانية. وهكذا كان تروتسكى وجيفارا وغاندى وعبد الناصر فى تاريخنا المعاصر. وكثيرا ما عقدت روابط الصلة المجازية بين غاندى والمسيح أو بين جيفارا والمسيح أو بين عبد الناصر والنبى محمد عليه السلام. ولعل الهدف من عقد هذه الروابط المجازية كان النزوع الكامن، دوما، إلى اتصال الماضى بالحاضر من خلال رمز أو نموذج أعلى هو: المخلص أو المنقذ.

.. أو أنها هى ليلة الغار التى ستغيب فيها،

ثم تشرق فى المدينة

نلقاك فيها ناشرين أكفنا ظلا عليك،

وجاعلين صدورنا درعا حصينة(١٨)

(الرحلة ابتدأت)

ويعمل اتصال الماضى بالحاضر، كذلك، على إشباع الرغبة فى العودة إلى جذور الذات، والانفتاح على مخزونها المعرفى الأول بما يحويه من براءة وحلم وشفافية، والغوص فى أعماق

الزمن السعيد للذاكرة حيث تمثل الأماكن علامات دالة تثير التداعيات: مكة، يثرب، قرطبة، غرناطة، القدس، بستان الشام.. إلخ.

ومادام "الشيء يتبع تمدد مكانه الحميم" كما يقول "باشلار"[19]، فإن الذاكرة هنا تتسع كثيرا فى مقابل ضيق الوطن المحاصر، المنكمش، المتقلص بفعل الاحتلال والغزو الأجنبى. كأن الذاكرة نوع من الاستعاضة الشعورية المؤقتة عما فقده البصر من امتداد وانديا-ح.

على المستوى نفسه، قد تأتى الإحالة إلى النبى المنتصر محاولة لتبديد الأسى الذى خلفته تجربة النبى المهزوم، فيصبح محمد عليه السلام بوصفه نموذجا أعلى للمخلص أو المنقذ عزاء مرجعيا لفشل "المهدى المنتظر" الذى باء بالانكسار والتراجع متمثلا فى شخص عبد الناصر.

تتحدد ملامح النبى المهزوم، غالبا، فى ثلاثة: العجز عن تحقيق الهدف الأخير، خلق نوع من الشك فى مصداق التجربة، إثارة درجة من درجات الاضطراب الوجدانى المؤلم لدى أتباعه والمؤمنين به.

آه يا سيدى!
كم عطشنا إلى زمن يأخذ القلب
قلنا لك اصنع كما تشتهى،
وأعد للمدينة لؤلؤة العدل،
لؤلؤة المستحيل الفريدة
صاح بى صائح لا تبايع!
ولكننى كنت أضرب أوتار قيثارتى
باحثا عن قرارة صوت قديم!
لم أكن أتحدث عن ملك،
كنت أبحث عن رجل، أخبر القلب أن قيامته أوشكت
كيف أعرف أن الذى بايعته المدينة،
ليس الذى وعدتنا السماء؟![20]

يقول: "لويس هال" إنه يمكننا ـ دون محاولة رسم خط بين الأسطورة والدين ـ أن نوجه النظر إلى ما يجرى من تحول على آلهة وأبطال أى شعب فى المجرى الطويل لتطوره، فقد تنقسم شخصية مع الزمن إلى عدة شخصيات، أو تندمج شخصيتان فى شخصية واحدة.. وقد يتغير إله أو بطل تغيرا تاما مع الوقت، وقد يقترب حثيثا من اللوغوس (أى الله)[21].

وبالنسبة إلى البطل السياسى القومى فمن الملحوظ اقترابه، عادة، فى نظر الأمة من اللوغوس، ولكنه قد ينقسم، عند انتكاسه وانقشاع الغبار عن هالته، بوصفه نبيا مهزوما، إلى عدة شخصيات تمثل جميعا من لم تعد به السماء: المحارب، الإمام، الملك.

إن تفكيك البطل هو ما ينزع عنه ثوب النبوة فى واقع الأمر، فالنبوة تحتفظ بطابعها، على ما يبدو، بفضل قدرتها على استمرارية التماسك والدمج بين مفرداتها. لابد أن تباعد العناصر فيما بين بعضها والبعض يؤدى إلى تجاورها بدلا من جدلها وتفاعلها، ولابد أن هذا التجاور يفضى إلى نوع من السكون بدلا من حيوية الحركة وقوتها.

تعمل هذه المفارقة بين البطل والنبى على خلق مفارقة أخرى تعكس حالة الشك الموجع فى كون المؤمن الحائر فاعلا أو مفعولا به.

أنا لم أكن شاهدا أبدا
إننى قاتل أو قتيل[22]

وتتكرر هذه الصيغة مرتين فى القصيدة تجاوبا مع صيغة أخرى تتكرر ثلاث مرات هى: "باحثا" عن قرارة صوت قديم.

ويصنع التجاوب بين الحيرة واستثارة الذاكرة أو الحلم جوا من السراب الذى تحتفل به المرثية على أساس من كون هذا السراب معادلا دلاليا لعدد من الأشياء: الحاضر، العدل، الأمل، العمر..إلخ.

هنا يتحول المصير الذى كان معلقا على انتصار البطل/النبى إلى ضياع محتوم، يعشعش الاغتراب فى القلب بعد أن يطرد منه دفء الإيمان إلى الأبد. ويصبح وعى الحالم بكونه يحلم مضاعفة لعذابه، لحزنه، ولإحساسه المرير بالانخداع.

هل هو الوحى؟ أم إنه الرأى يا سيدى والمكيدة
هل أمرنا بأن نرفع السيف أم نعطى الخد؟
هل نغصب الملك؟ أم نتفرق فى الصحراء؟!
ولقيتك. أنت الذى قلت لى: عد لغرناطة،
وادع أهل الجزيرة أن يتبعونى، وأحى العقيدة!
إننى أحلم الآن.
لم تأت
بل جاء جيش الفرنجة فاحتملونا إلى البحر
نبكى على الملك،
لا، لست أبكى على الملك،
لكن على عمر ضائع
لم يكن غير وهم جميل(٢٣)

لقد لاحظ "إريك فروم" أن الناس يتصرفون كأطفال نصف نيام يسهل التأثير عليهم ماداموا على استعداد لتسليم إرادتهم إلى الصوت الذى به تهديد أو نعومة كافية. ويقول "فروم" إن ديكتاتوريى التاريخ قد بنوا أنظمتهم على افتراض أن الإنسان حمل، وبالتالى فهو يحتاج إلى زعماء ليقودوه، وقد كان هذا الاعتقاد أساسا، فى كثير من الأحيان، لاقتناع صادق من هؤلاء الزعماء بأنهم يؤدون واجبا أخلاقيا، وإن كان مأساويا، وذلك بتلبية حاجة الإنسان ومطلبه لزعماء يحملون عنه عبء المسئولية والحرية(٢٤).

فى هذا الإطار النفسى، نستطيع أن نفهم كيف يكون "الوهم جميلا" إلى الحد الذى يستحق البكاء عليه بوصفه شيئا أثمن وأكثر نفاسة من الملك. إنه، هنا، مزدوج فى قرارته، فهو لا يشير فقط إلى مجد الأمة الذى يستعيده لها، كذبا، البطل/النبى، بل يشير، أيضا، وفى الوقت ذاته، إلى انعتاق الفرد من ثقل الالتزامات التى يفرضها عليه اختياره بوصفه فردا، فهو يصهر نفسه فى الأمة، والأمة تصهر ذاتها فى البطل الملهم، والبطل الصاعد يتم تحويل الواقع إلى مطلق. وهكذا لا تكون للتفصيلات البشرية شأن يعتد به، ولا تكون للآنية سلطان على الزمن أو أولوية تستحق الاعتبار. إننا نسبح، وحسب فى دوامة من الخدر اللذيذ، مأخوذين بنشوة غامضة.

إننى قد تبعتك من أول الحلم،
من أول اليأس حتى نهايته،
ووفيت الذماما
ورحلت وراءك من مستحيل إلى مستحيلْ
لم أكن أشتهى أن أرى لون عينيك،
أو أن أميط اللثاما

كنت أمشى وراء دمى[٢٥].

(مرثية للعمر الجفيل)

إن لحظة الموت، فقط، دون غيرها، هى التى تكشف، فجأة، عن كون الحلم واليأس وجهين لواقع واحد صنعه تفويض بطل محتجب، لا يكشف اللثام عن ملامحه، داخل البطل الواقعى الذى نراه، عن الجماعة كلها فى صوغ حريتنا ومسئوليتنا عن الفعل.

هل سوى زهرتين أضمهما فوق قبرك،

ثم أمزق عن قدمىّ الوثاق[٢٥]

بيد أن تمزيق القيد، بعد فوات اللحظة الأخيرة، يحتفظ للدورة بتمامها، ولا يجعل لاكتشاف الوهم أو الخدعة سوى صدى ضئيل التأثير فى تغيير الرؤية الكلية للعالم عند المغنى الذى يرجع إلى قيثارته باحثا عن قرارة الصوت القديم، ومنتظرا نبيا آخر فى آتى الزمان.

تتوارى عصوركم وأظل أغنى لمن سوف يأتى،

فترجع قرطبة وتجوز الشفاعة[٢٦]

تبرز كلمة "الشفاعة" بسمتها الدينى كى تؤصل لغفران الذنب. بيد أن الإذعان لتجدد النبوءة، أيضا، مرة بعد أخرى، قد يسهم، بصورة ما، فى تكرار الخطأ أو الخطيئة، أى فى تكرار الذنب. فمن الذى أدرى المغنى أن بطلا/نبيا قادما لن يكون على غرار البطل/النبى الراحل؟! ومن أدراه أنه سوف يستطيع الإفلات من غوايته؟ لا شىء سوى هذه الحساسية الرومانتيكية التى تعيد فيها الوعود والأقدار دورتها دون توقف. إن "جوهر الرومانتيكية هو تقبل الإحساس بالمأساة.." كما يقول: "ألكس كومفورت"[٢٧]. وفى هذا الاستعداد يترعرع الفشل البطولى لكى يصبح أسطورة تطفو على الواقع، وتعود به، كلما حاول الانحراف، إلى حضن السراب أو الوهم الجميل حسب تعبير الشاعر.

الهوامش:

(١) بيتر تيلور، وكولن فلنت: الجغرافيا السياسية لعالمنا المعاصر، ت: عبد السلام رضوان، وإسحق عبيد، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٢م، ص٣١.

(٢) السابق نفسه، ص٥٧، ٥٨.

(٣) أحمد عبد المعطى حجازى: مرثية للعمر الجميل، أخبار اليوم ١٩٨٩، قصيدة عبد الناصر(٣)، ص٢٣،٢٢.

(٤)الديوان السابق نفسه، ص٣٢،٣١.

(٥)الديوان، ص٢٣.

(٦) الديوان، ص٣٥،٣٤.

(٧)راسل جاكوبى: نهاية اليوتوبيا، ت: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠١م، ص٢٢.

(٨) السابق نفسه، ص٢١١.

(٩) السابق نفسه، ص٢١٢.

(١٠) ج.هيوسلفرمان: نصيات: بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ت: حسن ناظم، وعلى حاكم صالح، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٢م، ص٦٦، ٦٧.

(١١) مرثية للعمر الجميل، ص٩١.

(١٢) الديوان نفسه، ص٩٧.

(١٣) الديوان نفسه، ص٩٤.

(١٤) الديوان نفسه، ص٨٩.

(١٥) الديوان نفسه، ص١٠٠.

(١٦) الديوان نفسه، ص٩٠.

(١٧) ج.هيوسلفرمان: نصيات، مرجع سابق، ص٧٤.

(١٨) الديوان، ص٢٩، ٣٠.

(١٩) جاستون باشلار: جماليات المكان، ت: غالب هلسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٤، ص١٨٤.

(٢٠)الديوان، ص٩٣، ٩٤.

(٢١)لويس هال: الناس والأمم، ت: محمد فتحى الشنيطى، مؤسسة سجل العرب، بدون تاريخ نشر، ص١٨٤.

(٢٢)الديوان، ص٩٦، ٩٧.

(٢٣)الديوان، ص٩٨، ٩٩.

(٢٤) إريك فروم: قلب الإنسان، ت: خالد الشلقانى، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٩٢، ص١١.

(٢٥)الديوان، ص٨٩.

(٢٦)الديوان، ص٩٦.

(٢٧)روبرت جلكنر، وجيرالد إنسكو: الرومانتيكية، مالها وما عليها، ت: أحمد حمدى محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص٢٥٦.

بخلاء الجاحظ ونهاية التاريخ

عبد الكريم جويطى

لم يستطع الجاحظ أن يثبت فى ديوان كتابة المأمون أكثر من ثلاثة أيام. ولن يتعذر علينا معرفة أسباب هذه الاستقالة التى تبدو مفاجئة وغريبة، ففى رسالته مدح "التجار وذم عمل السلطان" يقول بحدة تهدم إرث تجربة كئيبة وخانقة: "من لابس السلطان بنفسه، وقاربه بخدمته، فإن أولئك لباسهم الذلة وشعارهم الملق وقلوبهم - ممن هم لهم حول - مملوءة قد لبسها الرعب وألفها الذل وصحبها ترقب الاحتياج، فهم مع هذا فى تكدير وتنغيص.."[1]. لقد استعاد الجاحظ بذلك صوته، وضحكته وصفاءه، وما هو جوهرى فى كتابة لم تكن منذورة للذوبان فى حضرة الخليفة، بل للتيه فى مدى واقعى، ولتمثيل كلية اجتماعية تنتظم عبر ثنائيات ووساطات متشعبة (بادية/ مدينة، مشافهة/ كتابة، هامش/ مركز، خاصة/ عامة..) والوقوف فى وجه ثقافة لم يكن من السهل فيها أخذ الكلمة، ثقافة تعمل على إنذار الذوات المتكلمة وإرهاقها بالعراقيل والشروط. كان - خبر أكثر من غيره سلطة الخطاب، أو لم ينسب فى أول عهده بالكتابة نصوصه لعبد الله بن المقفع وسهل بن هارون ليضمن لها شرط التداول بين الناس؟ - صوت الأشياء المتوارية والمغيبة، صوت من لا صوت لهم، لقد جعل الأسواق، الحرف، النماذج البشرية، العادات، الانحرافات، العاهات، الكلام العام واللغط مفتوحة للرؤية وللتأمل، كتب عن المعلمين والعميان والطرشان والعرجان والنساء ولصوص النهار والليل وقطاع الطريق والحياة السرية لعلماء عصره وأئمة الشيعة والبخلاء.. وفى الوقت الذى كانت فيه الثقافة العربية الإسلامية منهمكة فى استحلاب البدو، تلك المرحلة المجيدة والذهبية فى تاريخ البادية العربية، حيث كان البدوى الوافد على المدينة حجة فى اللغة والمأثور ومصدرا للمعرفة الأصلية، تقعد بواسطته اللغة وتضبط تقنيات تفسير النصوص التأسيسية: "القرآن والسنة" وتأويلها، ويراقب تفاعل الثوابت مع الثقافات الوافدة، منح الجاحظ تخلق فئات المدينة وأصواتها وهوامشها الصامتة رهافة سمعه.

صوت البخيل وصورته:

لا يحتاج بخيل الجاحظ لمن يدافع عنه، وفى كل الأحوال لن يقوم أحد بذلك مثلما يفعل هو نفسه؛ إذ ليس ذاتا غفلا ونشازا كتب عليها الاستكانة لتحامل كلى والضياع فى صحراء احتقار عام. إنه رجل جاد وواثق فى نفسه، يتمترس وراء قناعاته، ولا تلينه الإغراءات والمكائد. والأهم

من كل هذا أنه مجادل من طراز رفيع، يقارع الخطاب بالخطاب، الحجة بالحجة، النعت بالنعت، يرفض غريزة القطيع وبهرج أخلاق تستحثه على عدم الوفاء لنفسه، ويبدى تفقها عجيبا فى السنن الثقافى الذى يحكم عصره. له مأثوره من الأقوال والأفعال، وله أعلامه ومشايخه بمراتبهم ووصاياهم ومجالسهم. ثم إنه يضبط جيدا العلاقة الملتبسة للخطاب بالسلطة، فتقوم آلية اشتغال خطابه على استراتيجية الشاهد - نفسها - المتحكمة فى الإنتاج الثقافى لعصره، استجداء سلطة النص الدينى الأكثر جبروتا وإفحاما، بضع آيات، بضعة أحاديث، وسنن التابعين، وترف تقديم قراءة تأويلية خاصة لهذا المتن الرصين، قراءة خفيفة، ساخرة، ترتع فى دسائس اللغة، وتستثمر حتى أبعد الحدود علامات إسلام ولد فى شظف الصحراء وقساوة العيش. في جملة: ليس البخل فى خطاب البخلاء مرضا اجتماعيا ونفسيا، أو شنيعة أخلاقية تستدر الشفقة والنصيحة، بل هو اختيار حضارى واع لا تعوزه بلاغة البرهنة على سلامته..

فى خطاب بخلاء الجاحظ - وقد صار ما كان ينظر إليه بوصفه انحرافا موضوع تصريح علنى وإجراءات إثبات، وتراكما لقوة اعتراف وصلت حدود الانفجار فى وجه السلطة الأخلاقية التى كانت تحاصرها - ثمة شيء عميق يمس إبستيمى الثقافة العربية الإسلامية. لأول مرة فى تاريخه أضحى الجسد ومحيطه، شروط العيش، وتدابير حفظ الحياة، موضوع نقاش وبرهنة وتداول عام. وصار لزاما على الأشياء المحيطة بالجسد البسيطة والتافهة، الثابتة والزائلة، القابلة للأكل المعدة للباس أو السكن، أن تعبر محك الجدوى، وأن تفصح عن أقصى ما يمكن أن تقدمه من منفعة. لأول مرة تصبح الحياة شأنا فرديا، موكولا لحذق الذات وتدبيرها، بعيدا عن كلام الله ومؤسسة السلطان. فما يبهر حقا فى خطاب البخلاء هو خلوه التام من كل قدرية دينية أو سياسية ترهن الشرط الإنسانى بمشيئة خارج إرادته. يدافع البخيل عن ملكية لا يتهددها الآخر، وعن فرد حر ومستقيل من واجبه أن يحقق فردانيته الاجتماعية والأخلاقية. إنه خطاب حرية لا يرتكز على العقيدة لإثبات ذلك، كما فعل المعتزلة، بل على حس عملى وضرورة واقعية وأخلاق فعاله"[٢].

البخل واللصوصية:

"وإنى إن حصنت من الذم عرضك، بعد أن حصنت من اللصوص مالك، فقد بلغت لك ما لم يبلغه أب بار" ص٧. يأتى كتاب البخلاء إذن وراء كتاب اللصوص محافظا ظاهريا على المشروع نفسه. فمثلما يتوجب تحصين الدور من محاولات اللصوص المتربصين بها لبخسها متاعها، كذلك يتوجب تحصين الذات من البخل؛ لأنه ينتقص من عرضها. توضع الكتابة هنا فى خدمة الحس العملى وتطوير خبرات الحياة، وتدعى براءة هى أعلم بافتقادها لها، ففى العمق نتلمس مكرا جاحظيا براقا، وضحكة ساخرة. فالمتاع الذى يتفنن الجاحظ فى طرق حفظه من اللصوص يريد الآن بتشنيعه بالبخل أن يهدره للناس باسم الجود، والمنافذ التى حصنت وأغلقت يتم فتحها وجعلها نهب الأيدى. فما الفائدة من حفظ أشياء يدفع صاحبها لأن يكون مستعدا للتخلى عنها للآخرين فى كل حين؟ وما فائدة بناء حاجز ضد اللصوص ثم تخريبه بعد ذلك؟ فى الواقع ترتكب السرقة لأنها تقدم مكسبا للص وتسد حاجاته، فالملكية مهددة دائما برغبة أخرى مصممة، متربصة، ويقظة، إنها موضوع نزاع حتى تكون منيعة وسرية، إذ لا تتهددها الأيدى فقط، بل ترميز اجتماعى مقوض لكل التقنيات الاحترازية. اللص إنسان غير شريف، يتستر بالظلام أو الخديعة أو الغفلة، دون وجه ولا كيان ولا خشية من قانون وعقاب، تحركه حاجة آثمة، وبمجرد عبوره يمكن أن نعثر على الأذى خلفه ونقيس مقدار الخسارة. أما صاحب الحاجة "شاعر، متسول، ضيف.." الذى يأتى فى وضوح رغبته المعترف بها، مسنودا بغنائية أخلاقية وبألق حق متعارف عليه، والذى يمنحه ثباته ومشروعية مسعاه، فإن عبوره لا يدرك بوصفه مصيبة، ولو

كلف خسارة فادحة، بل غنيمة وحظوة. إنه لا يأخذ إلا بمقدار ما يعطى من ثناء وذكر مشاع واعتراف. ينتقص من الملكية المادية ليزيد فى الملكية الرمزية. بهذا المعنى يتجاوز خطر البخل على الذات خطر اللصوصية؛ لأن الحاجات التى تسرق يمكن تعويضها، أما إن ثلم العرض وشاعت النقيصة فلا سبيل إلى رأب ذلك.

لا يستسلم البخيل أبدا "لفتنة الثناء، وفتنة الرياء" ص٣٥. وباسم البداهة يقلب هذا المنطق الفاسد الذى يقرن البخل باللصوصية. فلو لم يكن الجود آفة وبلاهة وتضييع لمال غايته الحفظ وسلامته المنع لما "بنيت الحيطان، وغلقت الأبواب، واتخذت الصناديق، وعملت الأقفال، ونقشت الرسوم والخواتيم، وعلم الحساب والكتاب" ص٦٥. ثم يهزأ من عبثية الإخراج القضائى الذى يجعل منه متهما، ويضع الكرم فى مرتبة الحكم، باسم شرع يزين للذات الهلاك فى سبيل الآخرين. ليس البخل اختلالا جوهريا أو عارضا فى النفس، ينبغى ملاحقته وحصاره بغية تقويمه، وإن استعصى ذلك القذف به فى دائرة صمت ينهبه فيه الخجل وعذابات الضمير، ولا ذنبا ضل طريقه إلى التوبة، ولا نقيصة مجانية يزينها الجهل وتخلقها مصادفات الحياة؛ لأنه ليس من السهل أن تكون بخيلا، ولا أن تكون خائنا لثقافة أحد ثوابتها تمجيد الكرم.

للبخل ثقافته الخاصة، ودروسه ومجالس تعلمها، ومدرسوها الأكفاء. وهى ككل ثقافة بلا قرار، تزداد معرفتها بازدياد تعلمها والسعى فى طلبها. والبخل مجاهدة ومكابدة تضبط الجسد وتهذب الروح، وتخضعهما لمراقبة صارمة ودائمة؛ لأنهما ينجران بسهولة وراء الإغراءات. يجب أن يخضع الجسد لنظام غذائى قاس وحمية مستديمة، ويدعى لإنفاذ الأشياء بشكل تام، ودفعها للبوح بأقصى ما يمكن أن تقدمه من منفعة، مدفوعا برغبته فى إعادة الأشياء لحقائقها الأولى. يدفع البخيل الجسد للتحرر من وهم الذوق فى الأكل ومن الأحاسيس الجمالية والرمزية التى ترتبط بفعل حيوانى خالص، وأساسا من الاعتباط الثقافى الذى يحدد أصناف الأشياء التى ينبغى أكلها والذى يستهجن أو يحرم ذلك. فمن قال مثلا أن النخالة - التى هى فى العادة طعام الكلاب - ليست "جلاء للصدر، وقوتها غذاء وعصمة"؟ ص٢٤. كل خطاب حول الأكل وأصناف المأكولات هو وليد سلطة اجتماعية. فلم لا يبدع البخيل خطابا مضادا يخلق قيمه الغذائية ونسقه الخاص؟.. تدعى النفس أيضا إلى كنف القناعة والزهد، والتحصن ضد الملذات. فما الرغبة إلا شيء فارغ وتوتر عابر يسكن الجسد ويفارقه. فإن انجر وراءه ندم، وإن صبر غنم. فالبخيل لا ينكر الرغبة، وإنما يؤجلها ويدخرها. لذا، فهو يدعو النفس إلى تجريب تكتيك مقاومة فعالة ضد الانجرار وراء الرغبات والأهواء، يتمثل فى التقيد الصارم بالحاجات الضرورية فقط للجسد وعدم مجاوزتها أبدا: "يأكل ما لابد منه، ولا يشرب إلا ما لابد منه" ص٣٠. إنه نوع من زرع التعقل فى حمى جموح الرغبة. فالملكية هشة ومهددة ومحاطة بخطر الزوال، ومن الحكمة ابتداع اقتصاد لذة متقشفة تنبثق على حافة الحرمان، وتتلبس الخوف من الآتى. لكن هذا التشدد اليقظ مع الرغبة لا ينفع إذا لم تتطهر النفس من الضعف والتهالك أمام فتنة تلك الهبة الشيطانية: اللغة. إنها لا تبصم الأشياء بتسميات بريئة ومحايدة، بل "تلغمها بنعوت ضمنية تميل إلى التأييد أو الاستنكار، إلى إقرار الوجود والدوام، أو إلى الخلع والطعن ونزع الاعتبار"[٣]. فالتسمية تنطوى على مكر جوهرى، إنها مضلة، صلفة، وخادعة. تنخرط فى الصراع الاجتماعى دون أن تعلن ذلك، وتمارس عنفا دون أن تصرح به. لذا سيعمل البخيل على تعرية هذه الطبيعة الزائفة للتسمية، إنها لا تمثل، ولا تنقل حقيقة، ولا تلزم إلا متكلميها بأهوائهم وعنفهم: "أنتم الذين سميتم السرف جودا، والنفح أرومة، وسوء تقدير المرء لنفسه ولعقبه كرما" ص٦٥. وسيبدى كرها أفلاطونيا للشعر، على اعتبار أنه يمثل ذروة الكلام الخادع المضل. الشاعر حارث الوهم، سيد الكذب والتملق والمباهاة الفارغة. يتاجر ببضاعة بائرة ومشاعة للجميع، ويطمح لمقايضتها ببضاعة ذات قيمة حقيقية: "ألسنا نعلم أنه كذب؟ ولكنه

قد سرنا حين كذب لنا، فنحن أيضا نسره بالقول، ونأمل له بالجوائز، وإن كان كذبا، فيكون كذب بكذب وقول بقول. فأما أن يكون كذب بصدق، وقول بفعل فهذا هو الخسران الذى ما سمعت به"ص٢١ . ليست للكلام مهما فتن وسحر أية قيمة تبادلية، فهو لا يساوى إلا ذاته". كلام بكلام" ص٢١ ؛ إذ ليس لبضاعة الشاعر أى وجود واقعي. ليست مادية وثابتة وقابلة للتمثيل والتحويل والتداول. إنها تعكس حالة ما يسميه الاقتصاديون ب" "مفارقة القيمة" حيث لا تتساوى المنفعة بالثمن. يقدم الشاعر للناس ما يعتبر أنه ثروة رمزية، فالمدح فى نظره ينمى رصيد المكانة والهيبة الاجتماعية، ويرضى غرور النفس. إنها منفعة ولذة عابرة مادام الشاعر يملك أن ينقلب على الممدوح فى كل لحظة، فيحط من قدره بعد أن رفعه، ويحرمه من لذة زهوه وخيلائه. هذا السلوك الكلبى هو الذى يوغر صدر البخيل على الشعر: "لو نحر هذا البائس لكل كلب مر به بعيرا، من مخافة لسانه، لما دار الأسبوع، إلا وهو يتعرض للسابلة يتكفف الناس ويسألهم العلق" ص٥٢. فى الواقع لا يستهدف البخيل الشاعر، لكنه يستهدف تلك الرغبة لرؤية الذات فى مرآة الآخر التى تجعل من الحاجة للشاعر ممكنة. يستهدف تجارة الاعتراف الرخيص والمبتذل، الذى كان يعمد بالذم والمخاطرة بالحياة وأضحى يشترى بالمال.

حرب الجوع حرب انتزاع الاعتراف:

أيام العرب، أو وقائع تلك الحروب الدامية، التى لم تكن تخاض فقط بفعل الجوع، والرغبة فى انتزاع القوت بالقوة من الآخرين، كما ذهب إلى ذلك مكسيم رودنسون وغيره[٤]. فلم يكن العربى يخاطر بموته فقط تحت وطأة الاستعجال الحيوى للحياة. ولم يكن تاريخ العرب مسفا حتى الحد الذى تكتب فيه صفحاته من طرف شرط بيولوجي وضيع، ولا موته تافها حتى يربطه بشجون بطنه وحده. تثبت أيام العرب، بسلسلة الثأر والانتقام التى تولدها، وقوافل الضحايا وترسبات الأحقاد والمفاخر، أن العربى لم يكن يقاتل فقط من أجل ملء بطنه، بل رغبة فى امتلاك رغبة عدوه، إنها حروب هوية متحركة باتجاه الآخر، يلتبس وعيها باعترافه: حروب من أجل المكانة والهيبة، تخاض على الحد الفاصل بين الحياة والموت، الشرف والعار. لم تكن الفروسية فى ذاك التاريخ سوى كبرياء المخاطرة بالدم من أجل انتزاع الاعتراف من الآخرين، ولا كانت حيازة الثناء ممكنة دون البرهنة على إرادة الموت. ألم يقل الشاعر:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم

ويقول آخر:

ونحن أناس لا نرى القتل سبة إذا ما رأته عامر وسلول
يقرب حب الموت آجالنا لنا وتكرهه آجالهم فتطول
وما مات منا سيد حتف أنفه ولا طل منا حيث كان قتيل
تسيل على حد السيوف نفوسنا وليست على غير السيوف تسيل[٥]

بهذا المعنى يمكن أن نفهم كيف أن الحروب الطويلة والضارية فى الجاهلية كانت تشتعل لأسباب تبدو اليوم تافهة: من أجل ناقة " حرب البسوس"، سباق خيل "حرب داحس والغبراء"، سبة، أو بيت شعر، حروب لم يكن فيها الغزو والأسلاب والغنائم والسبايا وغدق المنتجعات أهدافا فى حد ذاتها، بل وسائل لحيازة الآخرين وعرفانهم واعتبارهم. فالقبائل المغزوة يحز فى نفسها سلبها عقالا أو بعيرا، أو حتى عرجون ثمر، بالقدر الذى يفعل قطيع جمال أو حشد من القتلى، إذ إن مكانة القبيلة وهيبتها تسكن الأشياء الداخلة فى نطاق حوزتها، بما فيها الأكثر تفاهة. الشرف هش يبنى باستمرار، وهو مهدد أبدا بلطخات العار، ووحدها برهنة دائمة على إرادة الموت تبقيه نقيا ومتألقا. فى جملة: كان المجتمع العربى بوصفه مجتمع قيم ندرة تحركه الحرب، يضبط

بآلية الغزو والغزو المضاد التداول الدائم للقيم المادية والرمزية بين القبائل والأفراد. إن الاعتبار وخيرات الواحة الشحيحة والزائلة لا يمكن اقتسامها بين كل الأطراف، بل ينبغي دفع الآخرين للتنازل عنها بالقوة وبالاستعداد الدائم للقيام بذلك فى كل حين.

امتلك الإسلام عبقرية تجميع طاقة الحرب الكامنة فى تركيبة القبيلة ودفعها نحو الخارج. وتمكن من أن يرسخ فى مبدأ الجهاد الحاجة إلى اعتراف الآخر والحاجة إلى الأسلاب والغنائم، وللذين لا يستطيعون الالتحاق بدار الحرب ترك راحة انتظار الفىء، وحلم جنة أفضل صفاتها الوفرة الكبيرة التى تنتقم من كل سنوات الشظف والحرمان، وأنهار ماء ولبن وعسل، وظلال وفاكهة كثيرة غير مقطوعة ولا ممنوعة، والعزة والسيادة والاعتبار؛ بما أن المؤمن سيكون من حقه وهو متكىء على أريكة أن يقوم الولدان المخلدون بخدمته.

يقف البخيل على طرف نقيض من تاريخ مفعم بالشر، تحركه الحرب، ويزين فيه قتل الآخرين بحثا عن الاعتبار والقوت. ومقابل حرب الجوع وحرب انتزاع الاعتراف الموجهة ضد الآخر، يقترح البخيل حربا ضد الذات وضد الطبيعة، يمكن تحويل الندرة إلى وفرة، شريطة التقيد الصارم بالحاجات الضرورية للجسد والمحافظة على توازن إيكولوجى دقيق. ينبغى أولا فك الارتباط بين الحاجة البيولوجية والرغبة النفسية؛ وذلك بتفهم الأولى ومحاصرة الثانية. يمكن إرضاء الحاجة، أما الرغبة فهى شرهة لا تاريخ لها، تنبثق فى ظلام النفس، فتكره دون أن تعرف، وتطلب دون أن ترتوى " الطلب - يقول جاك لكان: لا تفعل الذات إلا هذا، ولا تعيش إلا من أجل هذا"[٦]. الرغبة عبور متجدد نحو الآخر. ولا يمكن تقويم الذات إلا بمراجعة هذه الحاجة العارمة للآخر، وأول سلوك ينبغى تعوده فى هذا الصدد هو تشدده فى الدعوة للفردانية. لعل أمثل صورها تتجلى فى تصور البخيل لنظام تغذيته.

يقترح عالم الأخلاق بيلز نمطين كبيرين ومتناقضين لتمييز سلوك التغذية عند الإنسان: المؤاكلة الجماعية المنظمة فى مقابل الأكل الفردى الجوال. ففى حين يتطلب الأكل الجماعى نظاما مضبوطا وتراتبية معروفة، وشعائر خاصة، وتداولا للرموز الاجتماعية، ووفرة فى المأكولات ، وفى الكمية المتناول منها، يميل الأكل الفردى الجوال إلى الحرية والعزلة. إنه سلوك بدوى لا يلتزم بأوقات محددة. ويترك للصدفة والظروف تحديد أكله وصفته. ويرى بيلز أن نمط الأكل الفردى الجوال أقدم من النمط المنظم، وهو يتلائم مع المرحلة النباتية فى حياة الإنسان، ومع ظروف المجاعة المتعاقبة[٦]. يرى البخيل هو أيضا أن الأكل الفردى يتحرر من بذخ المائدة، ووفرة الغرور، والتظاهر، وصراع الأيدى، وحرب المباهاة، سلوك يتحاشى العنف الرمزى الذى يحيط بالمائدة، ويتحاشى معه مشاعر الخجل والحرج والحذر التى ترهن اللقمة بحركة العين، بالمرتبة الاجتماعية للمؤاكل، ونوعية الكلام المتداول حول المائدة. فإن سألناه: "لم تأكل وحدك؟ أجاب: "ليس على فى هذا الموضع مسألة. إنما المسألة على من أكل مع الجماعة؛ لأن ذلك هو التكلف، وأكلى وحدى هو الأصل، وأكلى مع غيرى زيادة فى الأصل"ص٢٠. الأكل الفردى يحصن الذات فى محض حاجتها البيولوجية، ويعفيها من الصراعات المجانية التى تخلقها المائدة الجماعية، ومن ثقل كل وساطة رمزية أو شعائرية. يكره البخيل الضيوف؛ لأنهم يعرضونه لإتلاف للمال لا مبرر له، وأيضا لأنهم يدفعون الذات للتهالك على ثنائهم وتقديرهم، فتصير عبدة لحكمهم: "لو أمكنت الناس من نفسى لادعوا رقى بعد سلب نعمتى"ص٦٥.

إن حرب البخيل ليست مع الآخر؛ فهو ليس فى حاجة إليه، وإنما مع الطبيعة. فالظروف الطبيعية سيئة؛ لأن الإنسان لم يعرف كيف يتكيف معها، فيحول الندرة إلى وفرة. يستنطق الأشياء حتى تبوح بكل ما يمكن أن تقدمه من منفعة. لا شىء يضيع، ولا شىء يتعذر على الحاذق أن يجد له استعمالا معينا حتى النفايات. لنتأمل هذا النص الذى يرهص بما سيصير

في قلب مشاغل دعاة البيئة الحاليين: "كان أبو سعيد ينهى خادمه أن تخرج الكساحة من الدار، وأمرها أن تجمعها من دور السكان، وتلقيها على كساحتهم، فإن كان فى الحين، جلس وجاءت الخادم ومعها زبيل، فعزلت بين يديه من الكساحة زبيلا، ثم فتشت واحدا واحدا، فإن أصاب قطع دراهم فسبيل ذلك معروف. وأما ما وجد فيه من الصوف، فكان وجهه أن يباع - إذا اجتمع - لأصحاب البرادع... وما كان من قشور الرمان فللصباغين والدباغين، وما كان من القوارير فلأصحاب الزجاج.."ص١٠٣.

مديح الفرد الحر المستقل:

الكريم: "حاتم الطائى مثـــلا"

الفارس: "عنترة بن شداد مثلا

الشاعر: "شعراء القبائل مثـــلا"

ثلاثة بدائل لنمط فردى واحد قدمته الثقافة العربية الإسلامية. نمط الفرد الممزق فى تحقيق كينونته عبر الآخر، المجروح فى رغبته، وأحد طرفى محنة اعتبار الآخر قيمة أسمى. لقد اعتبر تاريخ هذا الفرد المنذور للتضحية القيمة وليس المادة والمنفعة هى سبيل تحقيقه لجوهر وجوده، وهذه القيمة ذات وجود علائقى؛ إذ تتحقق عبر رغبات متعارضة ومتصارعة. إن طبيعة الإنسان تتحقق داخل طبيعته الحيوانية باعتبارها طبيعة متعددة، تحركها رغبته فى رغبات الآخر. فأشياء، كالفوز فى سباق خيل، أو حماية امرأة عجوز، أو حيازة قصيدة مدح، ليست ذات قيمة واقعية أو مادية. ولكنه يرغب فيها؛ لأنها موضوع رغبة الآخر. بهذا المعنى يكون تاريخ هذا الإنسان هو تاريخ رغبة مرغوب فيها..ص٨.

يرى البخيل أن الملكية وحدها تجسد القيمة، وحيازتها وحدها تضمن للذات اعتراف الآخرين: "لا يقال فلان بخيل، إلا وهو ذو مال، فسلم إلىَّ المال وادعنى بأى اسم شئت، فى قولهم بخيل تثبيت لإقامة المال فى ملكه، وفى قولهم سخى إخبار من خروج المال عن ملكه"ص٤٥. غير أنه يبقى قلقا منغصا؛ إذ لا يحقق لحظة الرضى والسلام التام، مادامت رغبة الآخر تهدده. وتحقيق هذه اللحظة رهين - كما يرى هيجل فى قراءة ألكسندر كوجيف له - بأن تصبح الملكية غاية شرعية للمجتمع يضمنها اتفاق جماعى. يحدث خطاب البخيل قطيعة جذرية مع تاريخ كان يعتبر التضحية، وإيثار الآخر، والشرف، والثناء قيما لا يرقى إليها الشك. ويدعو لتحقق الإنسان باعتباره فردا حرا مستقلا: "كيف تأمرنى أن أوثر أنفسكم على نفسى، وأقدم عيالكم على عيالى، وأن أعتقد الثناء بدلا من الغنى، وأن أكثر الربح، وأن أصطنع السراب بدلا من الذهب والفضة"ص٦٥. لو تأتى لهذا الخطاب أن يكون مهيمنا، تتبناه سلطة الدولة، ويعمل بواسطته الأفراد على تنظيم أنفسهم ارتكازا على إرادتهم، ودون الإخلال بالعمل التشاركى، ولو قدر للرغبة الانصهار فى تعاليم التقشف ومحاربة الملذات؛ لو قدر لأخلاق الفردانية أن تعم، لكان لخطاب البخلاء مصير آخر غير سربال الهزل والخفة الذى غلف بهما طيلة قرون؛ ولجاء باحث على غرار ماكس فيبر ليتحدث عن أخلاق البخلاء وروح الرأسمالية العربية التى تم إجهاضها فى العصر العباسى، النظام الرأسمالى الليبيرالى بوصفه مرحلة نهائية للتطور العقائدى للبشر، حسب ألكسندر كوجيف فى قراءته لهيجل، ومن بعده فوكوياما، وعن نهاية التاريخ (!؟) التى لهج بها أولئك الأفراد فجوبهوا بتحامل عام..

الهوامش:

(١) رسائل الجاحظ - دار النهضة الحديثة - بيروت - لبنان ١٩٧٢.

(٢) الجاحظ كتاب البخلاء - المكتبة الثقافية - بيروت - ط٢ سنكتفى فيما يلى بذكر رقم الصفحة فقط.

(٣) بيير بورديو، الرمز والسلطة - ترجمة عبد السلام بن عبد العالى، دار توبقال، الطبعة ٢، سنة ١٩٩٠.

(4) Rodinson, M.: Mahomet, éd. Seuil Paris, P.3.

يمكن مراجعة الدراسة القيمة جدا التى قام بها حسن قبيسى لكتاب رودنسون، انظر رودنسون ونبى الإسلام: دار الطليعة بيروت ط١- سنة ١٩٨١.

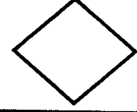
(٥)العقد الفريد - دار الكتب العلمية بيروت - لبنان - الجزء ١ - ص٢٠٨ و ٢٠٩.

(6)J.B. Fages: Communication 1979 p4.

(7) Claude Ficher in Communication n 31/1979.

(8) Kozeve, A.: Introduction à la lecture de Hegel ed. Gallimard 1990 p.11:8.

(٩) فوكو ياما - نهاية التاريخ - ترجمة الحسين الشيخ - دار العلوم العربية - بيروت - لبنان ط١ - سنة ١٩٩٣.

توت برى.. تاريخ مغيب وهوية قلقة

أسامة عرابي

في روايتها الثانية "توت بري" (الصادرة عن دار المسار ولها ترجمتان: ألمانية وفرنسية ستخرجان إلى النور هذا العام) بعد "باء مثل بيت.. مثل بيروت" روايتها الأولى التي صدرت عام ١٩٩٧؛ وترجمت إلى اللغة الفرنسية من خلال دار "فيرتكال"عام ٢٠٠٤، عنيت الروائية اللبنانية "إيمان حميدان يونس" برصد وتجسيد أفول واحتضار العالم القديم بكل ما ينطوي عليه من أسس وركائز فكرية وسياسية واجتماعية واقتصادية؛ وما راكمه من طرائق في قراءة الواقع والتعامل معه، مزيحاً النقاب عن عصر جديد لم تتضح لنا بعدُ معالمه وقسماته بشكل جلي.. محدد هنا والآن، غير أنه يشق طريقه بقوة واقتدار، فارضا قيمه ومنطقه المتناغمين والعصر.

وهي هنا لا تقدم حلا مجانياً لبناء روائي وهمي يمكن اختزاله على هذا النحو المتعسف، ولكنه قانون الحكاية البروستية ـ نسبة إلى مارسيل بروست ـ إنها جزئية.. ناقصة.. وربما مخاطرة.. بَيْد أننا نمضي مع "جيرار جنيت" فنقول: نحن لا نفلت من ضغط المدلول؛ لأن الكون الدلائلي يكره الفراغ؛ ولأن تسمية الاحتمال هي سلفاً إسناد وظيفة إليه وفرض معنى عليه"[1].

أجلْ.. لقد اختارت الذات الكاتبة شكلاً فنياً حرص على مسرحة العالم وتقديمه بوصفه بؤرة متحركة من العلاقات والمجازات التي ندلف عبرها إلى الحياة، وتشكل ـ من ثم ـ أرضية محرضة للخيال على إعادة البناء وصوغ الرؤية وفق ما تشى به عوالمنا المكبوتة والمتفجرة دون تسويات ولا مصالحات..

وهنا نكتشف أصول اللعبة الفنية التي توسلتها "إيمان حميدان" لتتقاطع فيها بروق عدة؛ بحيث بتنا لا نعرف إن كانت تنطلق من تجربة ذاتية محضة، أم من اهتمام فكري مسبق، أم من ولع بالفن الوصفي الهوميري ـ نسبة إلى هوميروس ـ وهي تمتح من الطبيعة والواقع النفسي لشخوصها وردود أفعالها حيال العالم. لكنها مزجت هذا كله بكثافة ونعومة وهي تنتقل من المروى إلى المنقول، ومن المباشرة الأسلوبية إلى الخطاب الحر غير المباشر [حيث تتحدث الشخصية بصوت السارد] ثم يتوقف السردي ليفصح عن هوية الحكاية من خلال ضمير المتكلم ونظرته إليها؛ بوصفها دليلاً على حضور الوعي وضبطه لقوانين اللعبة، وإن بدت مناجاته الداخلية لأعماقه المقموعة ومشاعره الجياشة مأنوسة بتيار اللاوعي، إلا أن تطويرها عبر مراكمة وقائع محددة، حدا بها إلى أن تقوم مقام التفكير بصوت عال، وكأنى بها تلعب دور "ثيتيتوس"

المأخوذ بالتدريب السقراطي على توليد الحقيقة، فراح يردد وهو يتطلع إلى أستاذه: "لقد قلتُ بمعونتك أشياء أكثر مما لديّ عن نفسي"!.

لذا تتمحور الرواية حول شخصية الأب ـ المعادل الموضوعي ـ لعالم غارب ملفع برومانسية متعثرة حاولت جهد استطاعتها الحفاظ على بُناها الداخلية وأنساقها المفاهيمية، متكئة على جدارية وفية لكينونتها ولذاكرتها التي ظلت عصية على التطويع حتى الرمق الأخير.. غير أنها تعيش مفارقة زمنية موجعة، تعبر عن نفسها دوماً في ثنائيات عاطفية وسلوكية متضادة، تضعها على برزخ الألم الإنساني الماضي صوب قدره التاريخي، ودراما الصيرورة التي تحتقب تحولاتها المتباينة، وأزمتها الروحية الكبرى؛ الأمر الذي جعلها رهينة خيبة الآمال والطموحات، وحياتها الرتيبة المكرورة التي لا يغير من أطرها العامة ملاحقته للنساء، ومحاولاته اقتناص لذة عابرة سرعان ما تصيبه بغشاوة تُعميه عن التمييز بينهن، وصون صورته التي كوّنها لنفسه في الحارة، ولا يرجو لها عوضاً وبديلا؛ مما أصابه ذات يوم بحرج شديد دفعه إلى التماس "مطيعة".. المرأة الشركسية التي جاءت من حلب، وأجَّر لها ولزوجها غرفة في الحارة العليا عنده، وهولا يدري أنها هي؛ فضربته بحقيبتها الجلدية الصغيرة وهي توبخه قائلة: [بعدك ما عرفتني.. ما عرفتني.. بتلحق النسوان وعامل حالك شيخ ورجّال وحداني] ص٣٧. كذلك لم ينقذه اضطلاعه بعمله في [ضمان حقول التوت الأبيض في القرى المحيطة] وتحول [الحارات المبينة على شكل مربع ذي مستويات ثلاثة إلى ورشة كبيرة لمدة شهرين] ومتابعته الدؤوب للعمال وهم يقومون بتربية دود القز [وهي تأكل وتنمو تحت عينيه في مكان نظيف.. متأكد من أحجامها المتناسبة والمنسجمة بعضها مع بعض؛ وذلك كي تطلع كلها بعد الفطرة الأخيرة، وفي وقت واحد، إلى الشيّح المرتفعة على السيَب وتبدأ بالشرنقة] ص ص ٢٩، ٣٠ لم ينقذه هذا كله من عزلة قاتلة اصطبرها مكلوماً وعانى ويلاتها، ولم يتمكن من استخلاص درس "روبنسون كروزو" "لدانييل ديفو" ومفاده أن للعناء اليومي القدرة على جعلنا نلتقي من جديد بالآخرين، ونتحرر من غم الوحدة.. لكنه ظل أسير شرطه التاريخي وظرفه المأساوي، وغدا وعيه بالظواهر المحيطة به وعياً مضنيا.. شقيا، خاصة بعد اختفاء زوجته المفاجئ و [التي مازال يحبها.. ويحتفظ بصورة لها تحت فراشه] ص٢٢. على الرغم من أنه في سن أبيها، والابنة الوحيدة له، بعد أن عاد من الأرجنتين ليفتش عن جذوره.. غير أنه ابتز أباها، وأرغمه على إعطائه المال الذي اشترى به الأراضي الغنية بأشجار التوت، ثم أجبرها في ما بعد على توقيع تتنازل فيه عن الأرض التي ورثتها من أبيها.. ص ص ١٥، ٦٨..

وعلى هذا النحو مضى والغاً في دمها، ملتهماً مالها، مفترساً جسدها، طامساً روحها، مشيئا وجودها، من خلال عملية نفي كاملة لذاتها حيث [لا تكون السعادة بسبب البقاء على قيد الحياة ممكنة، إلا بوصفها سعادة في الوهم] بتعبير "هربرت ماركيوز"؛ فلاذت بالفرار؛ هرباً بروحها من جحيمه المقيم، الذي لم تقف آثاره عندها فحسب، بل امتدت لتشمل عائلة الأب كلها، خالقة منظومة تتناغم والكلية الاجتماعية ـ التاريخية لعالمهم: من أخت له تهابه ولا تستطيع أن ترفع صوتها في حضوره [تجلس محاطة بخزائن خشبية مقفلة، تحوي شراشف ساتانية بيضاء، محفوظة للأفراح ولمناسبات الموت.. تفتح في حضنها كتاب الحكمة.. تتلو الأشعار التي حفظتها من المجلس، بصوت رصين وهادئ، رغم عدم إلمامها بالقراءة والكتابة] [وتعتقد أن صلواتها كافية للتكفير عن خطايانا جميعاً: خطايا أبي وأمي وأخي.. وذنوب آتية لم نقترفها بعدُ] ص ص ٥٤، ٥٥.. بَيْد أن أمنيتها الكبيرة التي تراودها طويلا، هي أن تصبح "شيخة".. لكن [من الصعب عليها أن تكرّس شيخة لها اعتبارها] لأنها [زوجة أخ نصف أجنبية، يعني مسيحية، اختفت من بيتها تاركة حكايات لاتنتهي وابنة تشبهها، وابن أخ ترك التعليم في مدرسة الإنكليز للصبيان، وترك مواسم الحرير والحقول ليشرب ويدخن ويصادق الأجانب، وأخ لم يدخل المجلس يوماً ولم

يعرف لكتاب الحكمة شكلاً، لكن رغم ذلك يناديه أبناء البلدة بالشيخ. حسبت عمتي أن ما ينقصها كي تصبح شيخة، هو ملابس مختلفة، فخلعت منديلها القصير، ووضعت على رأسها، بدلا منه، منديلا أبيض كبيراً غير شفاف، لا يغطي رأسها فقط، بل كتفيها وصدرها أيضاً] ص٥٦.

إنها، إذن، بؤرة تتعدد مراياها، وصور تموضعها في أفق يحيا سيولة زمنية تلتقي ولحظة الإدراك الفردي لحاجاتها المتجددة.. غير أن بنية النص ـ العالم هنا بنية متوترة تعيش حالة الصراع بين قوى متنافرة تعمد إلى التقويض والانشطار، وتعود على نحو لامتناهٍ إلى سياق تاريخي تتسع الشقة فيه، بين التقاليد العتيقة ووهم الحقيقة المكتملة، وبين الذات الإنسانية التي تكشف عن شروط إنتاج الحقيقة والمعنى.. بين الخطاب بوصفه شكلاً من أشكال الممارسة الاجتماعية وأعرافه الضمنية التي تجسد إيديولوجيات معينة، حسب "نورمان فيركلو"، بين النسق ومجاله المفتوح.. وهو ما يميط اللثام ـ في التحليل الأخير ـ عن طبيعة البنية الاجتماعية، وموقع الذات فيها، بما هي مدعوة لممارسة تعيد إنتاجها، وترى إلى مأزق تطورها المحجوز وأدوارها المحجوبة؛ فتتمخض عنها العلاقات الاجتماعية غير المتكافئة، وتمسى معه هيراركية المجتمع قانوناً طبيعياً له قداسته التي لاتمس، ويغدو الوعد المؤجل لـ"إبراهيم" بزواجه من "شمس" وسيلة [لإسكاته وإبقائه في الحارة] ويصبح إغراء "الأخ" للعمل مع والده في موسم القز في الوادي بعيداً عن البيت؛ مقابل ثمن تذكرة سفر في الباخرة؛ ليلحق بحبيبته "مسز دكستر" مديرةٍ مدرسة البنات في لبنان؛ تُكأة لاستعادته من جديد، وإدراجه داخل بنيات عالمه ووشائجه، آملاً تزويجه من فتاة يختارها له بمواصفاته ومعاييره فيحدث التجانس المنشود، أو التنميط والتطويع؛ بهدف إغلاق أية منافذ للهرب أو التمرد. وهو ما يعيدنا إلى مقولات "أدورنو" عن ارتباط التنميط أو التوحيد القياسي Standardization بتقنية "النزعة الفردية الكاذبة" التي تشجع على الإتيان بانحرافات "حافزة" عن النموذج.. وتصير نصيحة العمة للأب [الناس عم تقلع أشجار التوت وتزرع محلهم الكروم والزيتون.. الحرير صار بسعر التراب، وإنت بَعْدَك عم تزرع توت] صرخة في واد، ومحاولة لانتشاله من وهدة الخراب والإملاق دون جدوى، بعد أن عجز عن درس واقعه الموضوعي، وتفهم احتياجاته الجديدة.. بل يمسى رفض المبشرين مساعدة "الأخ" على السفر إلى إنجلترا؛ توقيا لغضب الأب، وخشية تردي علاقتهم بأبناء البلدة، يمسى رفضاً مفهوماً، بل له ما بعده، ولا يمكن فصمه بحال عن سياق العلاقات السائدة بين القوى المتصارعة، ومحاولاتها تغليف دعواها بقشرة خارجية تقرأ دوماً بوصفها تماهياً مع الخطاب وشكل ممارسته. وهو ما يرشح به وعي الشخصيات، ولا يستتبع أية مسافة صيغية بين الحدث وبؤرته، بَيْد أنه لا يتضمن [أي إضعاف للإيهام المحاكاتي. فهي وساطة قصوى ومباشرية قصوى في آن واحد] كما يقول "جنيت"(٢).

من هنا؛ جاء إلحاح الرواية على خلق خطيْنٍ متوازييْن يندغمان ويفترقان على نحو محسوب، وفق معادلات تتيح تبادل الأدوار، وتحفظ لكلٍ مساحته الزمنية، وموقعه النسبي منها؛ باعتبارها تجليات لعالم يمور بالصراع. خذ مثلاً حضور الأب في الزمان، وغيابه في سيرورة تشكله المعقد. حضور الأم في "سارة"، وغيابها في تضاعيف رحلة بحثها عن حقيقتها، والإجابة عن أسئلتها المعلقة. حضور "مسز دكستر" في وعي "الأخ" بوصفها العالم/ المثال وجواز المرور إلى أرض الأحلام المشتهاة، وغيابها الكامن في مرآة الأزمة التي تبين وتشف عن حقيقة وجودهما المحتجب في "السفر المؤجل والحب المفقود". هل نقول إنها لحظة احتدام شرارة الوعي وانطفائها إبّان تجسدها في واقع معتل لا يستقر ولا يعرف اليقين.. بل تتبادل بنياته الشك والاضطراب قبل أن تعي تيهها الذي ألفت نفسها فيه، وعمقت صدمتها به، عبر مراوحتها البندولية على عتباته، ومساكنتها ذاتاً لم تستطع خوض تجربة وجودها الإنساني إلى آخر الشوط؟.. وهل يعرف المغامرة

وعى عجز عن التحرر من شروط استلابه، واستنطاق لغته بوصفها تضعيفاً للعالم "فلا يعود بمقدور المرء أن يتبين الشيء من الاسم"، بلغة أرسطو؟.. إنه واقع لا يعد بأكثر مما قدمته "إيمان حميدان"؛ حيث [العمة التي تحاول حجز مكان لها في الآخرة، وإبراهيم الذي يدفع صمته ثمناً لأحلامه مع شمس، وشاكي التي تنتظر العودة، ومطيعة التي تحكي كأنها تكتب رواية، وأخي الذي حلم بالسفر ولم يسافر، وكريم الذي أهرب إليه من وحدتي في بيروت حيث انتقلت للدراسة، أهرب إليه دون أن أعطيه روحي. هؤلاء وحكاياتهم المبتورة عن أمي. لا أعرف من أين أبدأ.. هل أبدأ من حيث انتهت مسز دكستر؟ أبدأ بالتفتيش عن العائلة الإنكليزية، أم أبدأ من حكاية إبراهيم عنها؟ حكاية ربما لقنه إياها أبى كي يدفع الجميع إلى الاعتقاد بأن أمي هربت مع رجل آخر..]

ص ١٠٤.. لكن.. من أين أتى خمول هؤلاء، وعدم قدرتهم على ابتداع مبادرات خلاّقة تنتشلهم من وهدة الانتظار العقيم؟..

ألا تشتق الغاية الوسيلة بما ينسجم والطريق؟.. أم إنها أزمة بنية اجتماعية متكلسة في ظل شرط تاريخي كابح؟..

وهل جاء فشل مشروع "الأخ" في السفر؛ إثر اتهامه بخيانة الأمانة التي عهدتها إليه "مسز دكستر" في رعاية أحراش المدرسة أثناء تمضيتها إجازتها في بلادها، فلم يُولها ما هي خليقة به من اهتمام؛ وأفضى إلى "قطع أشجارها من وسط جذوعها بالكامل". هل جاء متسقا مع تصور كليهما لماهية العالم الذي يحياه، وتحقيقاً لصورة الفرد فيه؟.. أم إنها صياغة أدبية تُـعين على فهم البنية والدلالة معاً، في ظل سياق مكبل بقيوده الداخلية التي لا تُعبِّد له الطريق لإعادة بنائه في مستواه العميق؛ ما أعاق "مسز دكستر" عن البوح لها بكل شيء عن أمها، وحدا "بمطيعة" أن تصنع ما تتوهم أنه يطيل عمر الشباب والحياة.. وأمرض الأشجار والوادي، وجعلت الأخ ينتقل بين المبشرين الإنكليز والأرمن الذين يسكنون البلدة. كأرجوحة طائرة بين الماء والنار؛ فتتعب روحه وتهدّه، ليتزوج في نهاية المطاف - "ضحى"، وبتنا إزاء تاريخ مغيب، وواقع مشوه، وسيرة لذاكرة النفي القسرى تشكو علاقة شائكة بالمكان، يود لو يقبض عليه الوعي المأسور بتراجيديا الفقد الكاملة، فيتراجع خائب الرجاء، حاسر الأمل، متسائلاً بارتباك يستعيض عن لحظاته المبتورة بحضور كثيف في جغرافيا المدن القلقة والمتشككة [لماذا أتألم حين أحب؟.. أحب وأخاف النهايات فأسبقها.. لماذا لم أبحث عن "مسز دكستر" عندما كنت في انكلترا؟.. لماذا لم أرافق "كريم" إلى الخليج؟.. لماذا لم أمنحه الطفل الذي أراد منذ البداية؟..

لماذا لم أزر القس قبل حادثة موته؟.. عدت إلى المكان الذي لم أشف منه.. اعتقدت لسنوات طويلة أن ابتعادي عن الحارة سيساعدني على الشفاء. فهمت الآن أننا نحمل جروحنا أينما ذهبنا، وأن تغير الأمكنة لا يشفي، بل هو مرضنا الدائم] ص ص ١٢٨، ١٢٩.

فهل كان هذا هو الدافع الأوحد الذي حدا بـ"سارة" إلى الإقدام على سحب صورة أمها من تحت فراش أبيها [الصورة الوحيدة لها التيَ تحتفظ بها منذ رحيلها.. أسحبها بلا رحمة.. أخبئها دون أن يدري، وأخرج]؟..

هل فعلت ذلك حفاظاً على هوية مغدورة، وامتلاكاً لشاهد حي على وجود مهدد بالرحيل والانزواء، لكنه كما يقول "الشبلى" المتصوف:

فلا غائب عني فأسلو بذكره ... ولا هو عني مُعرضٌ فأغيب

أم هي محاولة للمة تاريخ مشظى، وتعيين حاضر مسكون بغيم كثيف، يتنازعه "الأب" و"مالكولم بورتر"؟.

وهل قبلت الارتباط ببروتستانتي تعلم أن الزواج منه [قد يقضي على أي أمل لها في استرجاع حقها في الميراث] لكي تتمكن من السفر معه؛ بما يعينها على الحفر والتنقيب عن العائلة الإنجليزية؟..

غير أنها ألفت نفسها في لُجة متلاطمة الأمواج سرعان ما هوت بها إلى هوة سحيقة مالها من قرار؛ حين أنبأتها الخادمة الآسيوية [أن السيد بورتر مات منذ سنوات، وأن زوجته تشتت ذهنها وضعفت ذاكرتها منذ حادثة غرق ابنها؛ فلم تعرف مَنْ أنا، ولم تستطع تذكر شيء عن عين الطاحون أو عن أمي.. ثم فجأة كلمتني عن ابنها معتقدة أنني أمي:

كنت ستصبحين زوجة له، لولا أن البحر خطفه منك. قالت ثم صمتت] ص ص ١١٤، ١١٥.

فهل "الأصل مثلوم دائماً" كما يقول "دريدا"؟.. أم إن الهوية والتاريخ الخاص بالأمم أتيا عبر استبعادات عديدة، كما يذهب "فوكو"، أي عبر إقصاء الممكن والمحتمل في الذات، وتهميش دور الآخر وإسهامه في تكوينها؟.

إن للهوية سياقاً تتطلبه، وعناصر تنبني عليها وتنشد، غير أن وجودها واستمرارها رهينا الوعي بها وبممكناتها.

بَيْد أن "سؤال الهوية" الذي طرحته "إيمان حميدان" في روايتها هذه، يتحول إلى "توت برى"، ويضحي متوحشا "كالشجرة التي لا تلمسها يد إنسان" ص ١٠٥، إذا لم يتم تناوله في إطار الشرط التاريخي الذي فرضه وتقدم به إلى الواجهة، وبالمضمون الذي يحمله ويشى به، وإلا صار كياناً مغلقاً منكفئاً على نفسه، تتناهبه الميتافيزيقا، ويتمدد في الفراغ.

لذا جاء المسطح الذي يشع بأحداث هذه الرواية، وتتحدد على أساسه مصائرها وحيواتها، يهجس بالآخر الذي يحتوينا، ويفيض بحضوره الذي يستعصى على الغياب. وهو ما يكشف طبيعة الاتجاهات الاستيعابية والقسرية والطوباوية التي عمدت إلى نفي تعددية الواقع بإجراءات لا ديمقراطية، لم تعرف آليات مؤسسية لإدارة التنوع بين قوى المجتمع وطوائفه وزمره، والاعتراف به (بالتنوع) والتعامل معه بتسامح وإيمان بحق الاختلاف، وبوعي مدني قادر على إرساء رؤية بديلة يتعايش بموجبها الجميع في حرية، بمنأى عن نظام التوفيق والهندسة الاجتماعية والخوف المرضي على الوحدة الوطنية في مواجهة عولمة مكتسحة، والمغالاة في تثمين دور الخصوصيات الثقافية بدعوى توكيد الذات؛ ما انطوى على بؤس فكري، وأحادية تلغي الآخر.

لكن.. ما الذي قرَّ في روع "سارة" بعد رحلتها الطويلة هذه في التفتيش والتنقيب عن أمها، وانقضاء آخر أمل لها في معرفة سر اختفائها؛ إثر موت القس مختنقاً [ما كانت تردده عمتى عن زياراته لأمي، ودخولها الكنيسة خفية عن أبي، وصلاتها وتناولها.. ماذا تركت أمي لدى القس؟] ص ١١٥، وبدء "ضياع أبيها ضياعاً لا عودة عنه" ص ١٣٣؟ هل كان بحثها عن جذورها المتذررة كأشلاء إيزيس، ولا يود شهوده الإفصاح عن حقيقتها وكنهها، بحثاً في [المستحيل وأتجاهل أن ما أبحث عنه يسكنني وأنه في داخلي وأنني أحتاج فقط للاعتراف به وقبوله. أتجاهل أن الماضي أفلت مني، وأنني لم أحسن التخلي عنه. أتجاهل أن ما أردته هو خصوصية ما، محاولة لإيجاد تاريخ لا يشبه تاريخ أمي] ص ١٣٥.

ومن ثم أضحى بحثها تأصيلا لاتجاه بدأته الأم، وتركت لابنتها الحرية في أن تختار طريقها بملء إرادتها، وعلى غير مثال سابق؟.

أم إن هذا الاهتمام المتجدد لديها في البحث عن أمها، يشكل "بؤرة علائقية" يعثر فيها الوعي على نفسه، من خلال إدراكه اختلافه عن العالم الذي ينتمي إليه من ناحية، ولتأكيد التفرد والتمايز الفرديين بمعزل عن أية جبرية اجتماعية تطبع المرء بإرثها اللاواعي من ناحية أخرى؟.

أم إنها رحلة تحايثها الفكرة المسيحية عن "ملكوت السموات الذي في داخلنا" وترى الناس الذين لا يأخذون الفرد نقطة انطلاق لهم، معاقين لا يعرفون شفاء ولا تحسناً، كما يقول "كارل يونغ"؟..

أم إنها هذا كله وقد امتزج فيها الوجودي بالتاريخي، والكوني بالوطني، والواقعي بالشعري؟..

وهل اشتدت حمّية وعيها وتنقيبها عن هويتها المبثوثة في مكان ما يبدو كأنه مؤتمن عليه، مع تداعي عالم الأب وانهياره، وهزيمة حلم الأخ في السفر التي انتهت به إلى الإقامة في المدينة التي وجد بها عملاً، واستعاضة "ضحى" زوجه عن حب لم يعطها إياه بمقتنيات البيت وأثاثه، وقيام الشجرة الكبيرة الباقية في الباحة عنواناً على البيت الذي فرع من أهله، ومجيء ميريام الصغيرة من نار الأسئلة، وقلب المعاناة [وهي تنفتح على التمرد والحرية] كما يذهب سارتر؟..

لقد راوحت هذه الرواية المهمة بين هذا وذاك؛ ليغدو النص مساحة تتعدد حمولاتها، وتشف عن عمقها الموّار، وانبنت - لاشك - على حيز تعمل على تشكيله قوى ورغبات واستراتيجيات تحيا الهوة القائمة بين الموجود والمنشود.. بين الصورة والمثال. وكانت الأم رحلة البحث عن المعنى وسط دلالات جديدة، تكتشف فيها الكينونة ذاتها، داخل ديمومة ما.. كما كانت تعبيراً عن حالة من القلق الوجودي التي تستبد بالمرء في حلمه الديونيسيوسي إلى حياة تجترح الوجود والموجود معاً؛ أملاً في إضفاء اللذة على المعرفة، أو نشداناً لـ [تلك اللحظة التي يسير فيها جسدي مستقصياً أفكاره الخاصة؛ لأنه ليس لجسدي ذات الأفكار التي لي] على نحو ما يقول "رولان بارت".

إن الأم - هنا - تحمل بعضاً من أثر الجرح الذي حمله "عوليس" في "الأوديسة" وهو بعدُ في مدارج صباه، في اللحظة التي تستعد فيها "أوريكليا" لغسل قدميه؛ فعاشت (الأم) الأمل والوهم معاً. غير أنها اكتشفت الخدعة التي قُيّض لها أن تحيا بها؛ فنأت بنفسها عن الشراك المنصوبة لها، ورحلت إلى مهاد حقيقتها التي تضيء حياتها وتعللها، بل لتحيا انبعاثها المتجدد بكامل أصالته فينا، ووافر تداعياته في نسق حياتنا التي لن تستقيم إلا باستعادتنا لتحولاتها المتعددة ونظامها الرمزي؛ عندئذ تمسى لنا زمنيتها التي نرفدها كنائياً من خلال وعينا بها، وقراءتنا الخاصة لها.

إن الحوار الذي توسلته "إيمان حميدان يونس" في تفتيشها الدؤوب عن إنيتها المنفلتة، يمثل ضرباً من نفى التجانس، والرغبة في العثور على الذات، والقبض على ما هو جوهري وعصي في آن، ورفض سحب الماضي على الحاضر. وهنا مكمن شعرية هذا العمل الفاتن في صراعه الماكر ضد نثرية الواقع ورتابته، وعجزه عن التصالح مع المواضعات السائدة. كما يبقى لهذا العمل الروائي الجميل والآسر معاً، نعومته وحساسيه لغته التي نأت عن التهويم والترهل فتواشجت مع سردية عالمة وفاهمة لوظيفتها؛ وقدمت لنا لوحة مترعة بالبهاء، موسومة برؤية نفّاذة، لم تغادر أبداً وعيها المرهف بقانون الوصل والانقطاع في تاريخنا، وما يعتوره من إحالات مرجعية تجد صداها الترجيعي في نتوءات غائرة تتخلل حنايا مجتمعنا، وأرق إنساننا المعاصر.

الهوامش:

(١) جيرار جينيت: خطاب الحكاية؛ بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وعمر حلى وعبد الجليل الأزدى؛ المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، القاهرة؛ ١٩٩٧، ص٢٨٣.

(٢) جيرارجينيت: خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص٢٨٣.



رسم الشخصيات في نص أيقونة فلتس لجورج البهجوري

خديجة زعتر

"أيقونة فلتس" هى قصة حياة، يحاول الكاتب المصري، جورج البهجوري، أن يسترجع من خلالها طفولته منذ مرحلة الاحتضان الرحمى، في بطن الأم - حيث الحماية والهدوء والسعادة - إلى مراحل فقدان التجذرالطبيعى، بعد الولادة، عندما تتعرض "أنا" الطفل لتجاوزات "الآخر"؛ فتغيب الذات وتتوارى، وتغيب معها ظاهرة السرد بضمير المتكلم، ويفسح المجال لسرد بضمير الغائب، يضع فى الصدارة شخصيات عديدة شكلت عالم طفولة البطل - الراوى.

إن ما يلفت الانتباه للوهلة الأولى فى هذا النص الأدبى، هو كثرة عدد الشخصيات المقدمة، وتشكيلها لشبه" معرض فنى لصور الوجوه" (une galerie de portraits)، الممثلة لشبكة العلاقات الاجتماعية التى تربط هذه الشخصيات بالطفل - الراوى.

إن كثرة صور الوجوه وهيمنتها على نص القصة تجعلان القارئ يتساءل إن لم تكن مقصودة لذاتها. وقد يكون هذا التساؤل مشروعا إذا ما وضعنا فى الحسبان كون الكاتب فنانا تشكيليا، ومبدعا يمارس الرسم والكتابة القصصية.

تكثر هذه الصور فى الفصل الرابع بخاصة، وقد تجد هذه الكثرة مبررا لها فى كيفية بناء العمل وتقسيمه وفى طبيعة هذا الفصل (يتعلق بفترات الإجازة، فى بيت الجدين حيث يلتقى الطفل بأغلب هذه الشخصيات)، إضافة إلى كيفية اشتعال ذاكرة الراوى وهو بصدد استرجاع ذكريات طفولته أيضا.

تتوالى الشخصيات فى الظهور، ابتداء من الأم فالأب فالأخ الأكبر فزوجة الأب فالأقارب فالمعلمين.. ولعلها أثرت جميعا فى الراوى - الطفل، ولو بنسب متفاوتة.

وما يهمنا من هذا كله، هو كيفية تقديم هذه الشخصيات وفنيات رسم بعدها الفيزيولوجى - الجسد - بوجه خاص، وتشكيله بوساطة اللغة.

قبل الشروع فى استنطاق جانب من هذه "اللوحات" الممثلة بشخصياتها عالم طفولة الراوى، تتوجب علينا الإشارة إلى أن "صور الوجوه" تعادل مصطلح بورتريه (Portrait) ونريد بها فى السياق الأدبى: كل ما جمع بشكل منظم فى نص أدبى من عناصر محددة للشخصية القصصية، وبخاصة ما كان منها فيزيولوجيا؛ فيكون المعنى عندئذ معادلا لما هو معروف فى مجال الفن التشكيلى.

اعتمادا على هذا التحديد، نستخلص أن تشكيل الصور، هنا ، يتم انطلاقا من الوصف والرسم. وعلى غرار ما يفعله الفنان التشكيلى ،يغمس الكاتب الأديب قلمه فى معين الكلمات ليرسم شخصيته القصصية ويشكل وجهها بخاصة.

يتعلق الأمر، إذن، بعلاقة وطيدة بين الوصف والرسم والكتابة؛ علاقة تتجلى فى طبيعة الصور وفى طبيعة الألفاظ وبنائها التركيبى وتتابع العبارات.

ويخضع تشكيل الصور لوجهة نظر الراوى، وتحدده رؤيته وصوته فى جل الأحوال، كما تحدده أيضا ذاكرة الكاتب حين يسترجع ماضيه ويستحضر الشخصيات التى كونت عالم طفولته.

نستطيع أن نميز فى هذه القصة بين نوعين من الصور:

- نوع أول، وهو النوع "المكتمل" حيث تجمع كل خصائص الشخصية بشكل منظم ومكثف، منذ أول ظهور لها، وترسم بشكل نهائى دفعة واحدة، ولا تعاود الظهور إلا فى حدود ضيقة، وقد لا تعاوده أبدا (مثل ما حدث مع صورة الحمال فى محطة القطار). ونذكر من هذا النوع صورة الأم وصورة ابن الخالة ناجى.

- أما النوع الثانى، فتمثله تلك العناصر المحددة للشخصية والإشارات المتناثرة على امتداد العمل الأدبى ،التى تظهر من خلالها الشخصية وتختفى لتظهر من جديد، فيسلط الضوء، عندئذ، على جانب جديد من جوانبها، ويضطر قارئ هذا النوع من الصور إلى تجميع مختلف العناصر الجزئية المبعثرة؛ لتتكون لديه، فى نهاية المطاف، صورة شاملة نوعا ما عن الشخصية. ويمثل هذا النوع من الصور المجزأة صور الأب عبد المسيح، والأخ الأكبر جميل.

إذا كان الكاتب قد خصص لرسمه الذاتى "autoportrait" جزءا من الفصل الأول، فإنه لم يعد إلى تصوير نفسه إلا من خلال بعض المواقف المحدودة جدا، فى حين فسح المجال أمام الشخصيات الأخرى وأسهب فى وصف بعضها.

إن أبرز ما يمثل النوع الأول - أى الصور "المكتملة" - صورة الأم، التى شدت انتباهنا بشكل منقطع النظير، وفرضت نفسها علينا بتميزها الفنى من ناحية، وبأهميتها بالنسبة للكاتب والراوى - بطل قصة الطفولة - من ناحية أخرى.

تقع صورة الأم فى الفصل الأول من القصة، ويستغرق عرضها أكثر من صفحتين. قدم الراوى من خلالهما أكبر قدر ممكن من التفصيلات الخاصة بالبعد الفيزيولوجى لهذه الشخصية التى كان لها تأثيرها البالغ فى تكوين شخصية الطفل. ولنقرأ على سبيل المثال الفقرات الآتية:

"... وجه فى العشرينيات، حجم يميل إلى المستطيل الأقرب إلى البيضاوى. منذ اللحظة الأولى يبعث الشعور بالطمأنينة والاستقرار. هدوء بلا كلمة واحدة. ابتسامة تقترب من الحزن. خصلة شعر أسود برونزى تسقط على الجبهة المكتنزة. الشعر يحيط بإطار أسود لامع دقيق، كأن كل خصلة انتظمت بجوار الخصلة الأخرى. تموجات نهر النيل كما فى رسوم المصريين القدماء. فى الوسط عينان محددتان أفقيتان وحدقتان كستنائيتان واضحتان يحرسهما على الجبهة خطان متقنان من الأسود وكأنهما ينسابان مع خطى الأنف. أنف موضوع بعناية وسط كتلة الرأس، ليس دقيقا رفيعا ولا عريضا لكنه معتدل متوسط فى كبرياء ونبل. خطا الأنف الرأسيان متصلان بالحاجبين فوق العينين وسط ساحة الوجه الأقرب إلى المستطيل. أهم ما فى كتلة الرأس هو الجزء البارز من عظمتى الجمجمة تحت العينين، حيث يبدو تجويف ما قبل الصدغين المرتفعين نوعا ما.

الذقن البارز مستديرة ناعمة كأنها قاعدة الوجه أو نهاية المستطيل الذى يصبح بيضاويا. ما بين الأنف والذقن شفتان منتظمتان متساويتان يفصلهما خط يحدد فتحة الفم الهادئ الصامت. لا يهتز ولا يرتعش، نصف ضحكة. يتوازى الخطان: خطا الشفاه وخط الحاجبين فى انتظام وسط

كتلة الرأس التى تشبه أعمال المتحف القبطى ووجوه الفيوم. الرقبة بعد ذلك قصيرة مكتنزة. الصدر يحمل الثديين الكبيرين نوعا ما. حتى الكتفان عريضتان، والذراعان بضتان قصيرتان تنتهيان بأصابع بضة ناعمة. ملامح الوجه والرقبة وجزء من الصدر مكسوة ببشرة ملساء فى لون قمح مصر؛ الحنطة التى تلفحها شمس الجنوب؛ فتقترب من لون التمر أو البلح الجاف. البطن ممتلىء مثل الردفين. الساقان قصيرتان. الركبتان ممتلئتان مستديرتان. المسافة بين الركبتين والقدمين قصيرة.. القدمان صغيرتان بضتان ثقيلتان تحملان، فى راحة، الجسم بأكلمه".

لقد اختار الراوى أن يرسم أمه وهى فى ريعان شبابها، ولعله يريد بذلك إبراز أجمل صورة لها، تماشيا مع ما يكن لها من مشاعر الحب والإجلال.

ويقترح منذ البداية وصفا من منظور الشخصية، الأم رحمة. وانطلاقا من رؤيتها لنفسها فى المرآة، يبدأ الوصف لتصبح الشخصية الواصفة موصوفة؛ والدافع المستدعى للوصف هو الرؤية فى المرآة. هذا من حيث المنطلق، غير أننا سرعان ما ندرك أننا أمام منظورين اثنين متداخلين، يصعب التمييز بينهما، هما، منظور الشخصية، ومنظور الراوى (ومن ورائه الكاتب).

أما على صعيد البناء العام، فقد توقف تدفق الحدث مؤقتا؛ لتعطى مهلة لتصوير الشخصية المعنية بالحدث.

ويتم رسم هذه الشخصية تبعا لعنصرين هما: (الرصد) L'enumeration، والوصف التمثيلى. ويتشكل هذا النص الوصفى اعتمادا على العنصر الأول؛ إذ ينطلق الكاتب من طبيعة الانطباع العام الذى توحى به العناصر الفيزيولوجية فى مجملها، ليشرع بعد ذلك فى تحديد الأجزاء المزمع وصفها، ثم يستغل العنصر الثانى - الوصف - لإبراز الصفات المتعلقة بكل جزء.

إن الأجزاء الفيزيولوجية المتناولة فى هذا التصوير هى على التوالى:

١- كتلة الرأس: بما فيها شعر الرأس ووجه وجبهة وعينان فحدقتان وجبهة فحاجبان وأنف وذقن وفم فشفتان.

٢- الرقبة.

٣- الصدر: مع الثديين والكتفين.

٤- الذراعان: فالأصابع وأطرافها.

٥- البشرة: وهى تكسو كل الأجزاء السابق ذكرها.

ثم ينساق الراوى وراء وصفه لهذه الشخصية، بعد أن حظى الوجه بالنصيب الأوفر من اهتمامه. وينتقل إلى وصف بقية الجسد ليذكر بإيجاز البطن والردفين والطرفين السفليين (الساقين والركبتين والقدمين).

لقد أرفق الكاتب هذه الأجزاء بعدد من الصفات والنعوت الحسية فى أغلبها، وهى توحى بالنضرة والانسجام والتوازن والهدوء والرقة والنبل وعفة الأمومة، تكتنفها، إجمالا، هالة من القداسة. هذه هى الصورة التى ارتسمت، منذ أيام الطفولة، فى ذهن الكاتب عن أمه التقية المتدينة، وتوازت مع صورة مريم العذراء التى كان يشاهدها على جدران الكنيسة. هى الصورة نفسُها التى انطبعت فى مخيلته عن لوحات رافائيل Les Madones. لذلك ورد على لسان الراوى ذكر إحدى هذه اللوحات، قبيل الشروع فى رسم صورة الأم؛ إذ يقول: "... وهى تخرج من لوحة الأمومة لرافائيل..." (ص١٩). ويمكننا ههنا أن نزعم بأن الكاتب متأثر بلوحات الفنان رافائيل Raphael الذى استلهم منه بعض الخصائص الفنية: كالإتقان فى الرسم، والاحتفال بالتفصيلات، وإبراز انسجام الخطوط فيما بينها للوصول بعد ذلك إلى إضفاء أجواء مطابقة لأجواء لوحات رافائيل.

إن رؤية الراوى هى التى حددت صفات الشخصية، وحددت المعانى السامية التى تصدر عنها. وهذه المعانى جميعا "..تبعث على الشعور بالطمأنينة والاستقرار...". كما أن رؤية الراوى (والكاتب أيضا) تطمح إلى إضفاء جمال خاص على هذا الوجه؛ فتنسب إليه ابتسامة مشوبة بالحزن، يضاهى بها، حسب تصوره، ابتسامة الجوكاندا لليوناردو دا فانشى la Joconde de Leonard De Vinci.

غير أن الكاتب حاول هنا أن يؤكد انتماء وجه الأم إلى أرض مصر؛ فأشار إلى خصوصيات محلية، نلمسها فى عبارات مثل: ".... تموجات الشعر الأسود تشبه تموجات نهر النيل كما فى رسوم المصريين القدماء..." و"....بشرة ملساء فى لون قمح مصر؛ الحنطة التى تلفحها شمس الجنوب فتقترب من لون التمر أو البلح الجاف.." (ص٢٠).

إن هيمنة الصور الحسية جلية فى النص، ارتكزت بالدرجة الأولى على معطيات حاسة البصر كما أفادت قليلا، من حاسة اللمس فى عبارات مثل: "ذقن ناعمة، أطراف أصابع ناعمة، بشرة ملساء...".

إن لهذا التصوير الحسى تأثيره القوى على المتلقى، وهو يرجع باللغة إلى أصلها الأول - الحسى - وبه يبدو المتخيل واقعا يدركه الذهن. وهذا - ربما - ما استهدفه الكاتب ليسترجع به صورة الأم - مصدر الحياة - التى رحلت عنه وهو لا يتجاوز الثالثة أو الرابعة من عمره. يستحضرها بتفصيلات محسوسة دقيقة؛ لتقف أمامه شاخصة يمكنه أن يراها ويلمسها.

لقد تميز أسلوب الكاتب بالبساطة، وبالوضوح المستمد من وضوح الألفاظ والخطوط المرسومة والجمال البسيط المنبعث من صورة الأم. اعتمد الكاتب فيه على جمل قصيرة محددة ودقيقة تحاكى دقة خطوط الرسم. كما تجلت لغة الرسم، بشكل خاص، فى عدد من الألفاظ والعبارات التى هى على التوالى: "المستطيل، البيضاوى، يحيط الوجه بإطار، رسوم المصريين، فى الوسط عينان محددتان أفقيتان، خطان متقنان من الأسود وكأنهما ينسابان مع خطى الأنف، أنف... ليس دقيقا رفيعا ولا عريضا لكنه معتدل متوسط.. خطا الأنف الرأسيان متصلان بخطى الحاجبين فوق العينين وسط ساحة الوجه الأقرب إلى المستطيل، الذقن... بارزة،... نهاية المستطيل الذى يصبح بيضاويا، ما بين الأنف والذقن شفتان منتظمتان متساويتان، يفصلهما خط يحدد فتحة الفم.. يتوازى الخطان: خطا الشفاه وخط الحاجبين... المسافة بين الركبتين والقدمين...". إن نسبة التواتر العالية للفظة (خط) خير دليل على حقيقة تقاطع لغتين: لغة الكاتب، ولغة الرسام.

ولم تكن لغة الكاتب، وهو بصدد رسم شخصية الأم، لغة رسام وحسب، بل كانت لغة نحات أيضا، ونستشهد على ذلك بالعبارات الآتية: "حجم الوجه، كتلة الرأس، قاعدة الوجه، أنف موضوع بعناية وسط كتلة الرأس". ولعل أكثر هذه العبارات تمثيلا للغة النحات الجملتان: "أهم ما فى كتلة الرأس هو الجزء البارز من عظمتى الجمجمة؛ حيث يبدو تجويف ما قبل الصدغين.."، و"القدمان صغيرتان بضتان ثقيلتان تحملان، في راحة، الجسم بأكمله".

لقد تم، بالفعل، تشكيل هذه الصورة انطلاقا من الوصف والرسم والتشكيل الفنى. وقد وظف الكاتب، لإنجاز هذه اللوحة الفنية، أكثر من لغة (لغة الأديب ولغة الرسام ولغة النحات) غمس قلمه في معين الكلمات ليرسم شخصيته القصصية ويشكل وجهها بخاصة.

ومن بين الفقرات الوصفية التى لفتت انتباهنا أيضا، التى تعرض الكاتب فيها لرسم أشكال أنوف الأب والعم والعمة:

"... يحمل إسحاق الطبق الفارغ، ويدور حول الجالسين، ويصنع تعبيرات على وجهه: يلتوى أنفه ويتكور أكثر من اللازم، مع الموقف: فلتس يتابع تشابه أنف الأب عبد المسيح وأنف العم إسحاق والعمة. أنف الأب كبير حاد طويل يكاد يصل في طرفه إلى ذقنه ليخفى شاربه

وشفتيه.. وعندما يتحدث، تمر الكلمات من خلال أنفه كأنه يعوق مرور الكلمات. والمتحدث معه يضطر غالبا للانحراف نحو الوضع الجانبى حتى يسهل مرور الحديث دون أن تعوقه الأنف.

أنف العم كبير وبشكل واضح ومستدير ومتكور، وفى الشتاء يحمر قليلا بفعل البرد والمطر والريح والصقيع، وهو يبربش بعينيه طيلة الوقت. ذات الحالة مع شقيقه الوالد.. وأصابع اليدين دائما تحسس الحاجبين، وتخفى العينين كأنهما تمسحانها من الألم أو الأسى أو المأساة التى تعيشها الأسرة من كفاح الرزق والبحث عن اللبن والخبز للأولاد؛ لإطعامهم ليشتد عودهم ويكبروا.

أنف العمة كبير أيضا بشكل ملحوظ.. رغم الحب العميق الذى يبدو من عينيها المحفورتين بعمق تحت الجبهتين".

يقوم الراوى، هنا، بإجراء مقارنة بين ثلاث صور بالتوازى en parallèle؛ ليبرز أوجه التشابه والاختلاف بينها. الأنوف جميعا كبيرة. وتأتى هذه الصفة في مقدمة وصف كل أنف من هذه الأنوف. لكأنها تضايق الراوى ـ الطفل، فتتواتر كلمة "كبير" أكثر من مرة: "أنف الأب كبير.. وأنف العم كبير.. أنف العمة كبير.. رغم الحب العميق الذى يبدو من عينيها". ويشبه أنف العم أنف الأب في الاحمرار من شدة البرد شتاء.

أما الاختلاف، فيتمثل في تكور أنف العم، في حين يبرز الطول المفرط لأنف الأب لدرجة أنه يخفى شاربه وشفتيه ويعوق حديثه ويمنع، تقريبا، كلماته من الخروج والوصول إلى المخاطب. أهذه صورة رمزية بما تحمل في طياتها من تأويلات؟ أم إنها مجرد تندر رسام كاريكاتورى أملت عليه مخيلته الطفولية صورة مضحكة رأى أن يدرجها هنا، من باب تجريب الفن التشكيلى والتنويع فيه؟

إن تحديد التشابه والاختلاف بين هذه الأنوف لا يتم انطلاقا من الأنوف بوصفها أعضاء فيزيولوجية وحسب، وإنما انطلاقا مما يكنه لهذه الشخصيات من مشاعر متباينة، وانطلاقا أيضا مما يحتفظ به لها من انطباعات ومواقف. عمل الكاتب إذن على اختيار الصفات والنعوت التى بدت له الأنسب للتعبير عن فكرته عن الشخصية.

لماذا اختار رسم الأنوف بالذات؟ ألأنها لافتة للانتباه بتميزها، أم لأن الأنف، في حد ذاته، له ما له من المعانى والإيحاءات التى استوقفت مخيلة الفنان؟ ومهما كان السبب الحقيقى في اهتمام الكاتب بهذا العضو، فإننا لا نشك في أن لميله إلى الرسم وإلى فن الكاريكاتور، دخلا في المسألة. ربما اشتملت هذه الأنوف فعلا على العيوب المنسوبة إليها، لكننا لا نتصورها بهذا الشكل المبالغ فيه. لذا نزعم بأن الرسام الكاريكاتورى، هنا، هو الذى هيمن على الموقف وأمسك القلم من يد الكاتب فضخم وبالغ كما بدا له. (ألحاجة في نفس يعقوب؟!).

وإذا ما عدنا قليلا إلى الوراء لإجراء مقارنة بين هذه الأنوف وأنف الأم، نقرأ ما يأتى:

"أنف موضوع بعناية وسط كتلة الرأس، ليس دقيقا رفيعا ولا عريضا لكنه معتدل متوسط في كبرياء ونبل. خطا الأنف الرأسيان متصلان بالحاجبين فوق العينين وسط ساحة الوجه الأقرب إلى المستطيل".

نلمس بسهولة، عندئذ، الفرق في رسم هذا الأنف الخاص بالأم المبجلة، والأنوف الأخرى الخاصة بأفراد من العائلة: الفرق شاسع ـ ولا شك ـ بين موقف ركز على معانى النبل والكبرياء حين رسم أنف الأم، وموقف آخر نلمس فيه شيئا من المشاكسة، إن لم نقل السخرية في رسم أنف الأب والعم. ونحن لا نعثر على المعانى التى تميز بها أنف الأم، ولا نعثر أيضا على معنى مشابه يوحى بالكبرياء أو الأنفة أو غيرها من المعانى السامية.

هذه، بإيجاز، عينات من الصور التى زخر بها نص "أيقونة فلتس"؛ حيث انطلق الكاتب من الشخصية بوجه عام، بشقيها الفيزيولوجى والنفسى المعنوى؛ ليعثر على ذاته وسط شبكة العلاقات

التى تربطه بالشخصيات المرسومه. وقد استرعى انتباهنا اهتمامه الشديد بالبعد الفيزيولوجى للشخصية (الوجه خاصة)، حتى تصورنا أن رسمها هو الغاية المستهدفة من تأليف هذه القصة.

وفى نهاية المطاف، بدا لنا أن بعض هذه الشخصيات، على الأقل، يمثل جانبا (un profil) من جوانب ذات الراوى المتشظية، ولعله يستحضرها هنا؛ ليجمع شتات هذه الذات ويبرز صورتها كاملة من خلال تحديده لموقفه تجاهها. وتعددت مواقفه ولونت مضامين الصور وتفصيلاتها، حين وصف الأجساد والملامح والوجوه بشكل يكشف عن مشاعره نحو الشخصية الموصوفة. وبهذا يعثر بطريقة غير مباشرة على ذاته نسبيا.

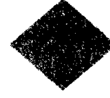
لقد نوع الكاتب في أساليبه الفنية: فبدا لنا سرياليا في رسمه الذاتى Autoportrait، وموغلا في الواقعية في رسمه لأمه، ورومانسيا في رسمه لابن الخالة، الشهيد فوزى، فضلا عن البعد الكاريكاتورى الذى لسناه في وصف الأنوف. وبناء على هذا التنوع يكاد يكون هذا النص الأدبى فسيفساء فنية، تمازجت فيها مذاهب فنية عديدة، وتقاطعت فيها فنون مختلفة من كتابة ورسم تشكيلى ونحت - ولو بنسبة أقل - ووظفت جميعا، لرسم وجوه عديدة ونماذج بشرية كثيرة، وتجاوزتها إلى ما يتوارى خلفها من مشاعر إنسانية متباينة اختلجت في صدر مبدع، وهذا هو الأهم.

الهوامش:

"أيقونة فلتس"، جورج البهجورى. دار شرقيات للنشر والتوزيع. القاهرة. ط١. ١٩٩٧.

(ملحوظة: هذا جزء من مداخلة تمت المشاركة بها في ملتقى "Corps écrit/corps et cris" الذى أقامه قسم اللغة الفرنسية. كلية الآداب واللغات والفنون بجامعة وهران).

متابعات



الدوريات:

دوريات بريطانية — **ماهر شفيق فريد**

دوريات فرنسية — **كاميليا صبحي**

دوريات عربية — **محمود نسيم**

خمس رسائل — **ماهر شفيق فريد**

كتاب:

أن تعيش لتحكي ..سيرة حياة ماركيز

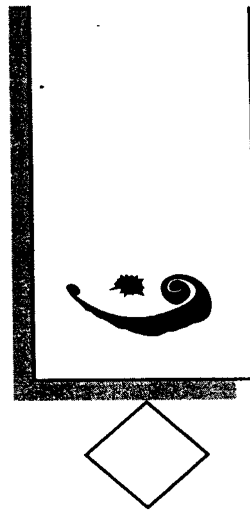
خامات محلية لإبداع عالمي

ت: طلعت شاهين

عرض: عيسى حسن الياسري



فصول . نت — **محمود الضبع**



دوريات بريطانية

ماهر شفيق فريد

جولتنا فى هذا المقال مع عدد من الصحف والمجلات البريطانية الصادرة فى أواخر عام ٢٠٠٣ والنصف الأول من عام ٢٠٠٤.

ونبدأ جولتنا بملحق الفنون والكتب الصادر عن صحيفة "المستقل" The Independent (٩ أبريل) حيث نجد إلى جانب عروض الأفلام والمسرحيات والموسيقى (كلاسيكية، بوب، جاز، روك) والإذاعة والتلفزيون، مقالة عن المخرج والشاعر الإيطالى الراحل بازولينى صاحب فيلم "الإنجيل بحسب القديس متى" (١٩٦٤) الذى تجدد الاهتمام به فى هذه الأيام بعد الضجة التى أثارها فيلم ميل جبسون "عذاب السيد المسيح"، ومقالة عن العلاقات الأنجلو-فرنسية بمناسبة مرور مائة سنة على "الاتفاق الودى" Entente Cordiale بين البلدين فى ١٩٠٤، ومقالة عن باحثة الأديان البريطانية المعاصرة كارين آرمسترونج (نقل لها د. محمد عنانى ود. فاطمة نصر أكثر من كتاب إلى اللغة العربية) بمناسبة صدور كتاب لها عنوانه "السلم الحلزونى"، ومقالة عن رسائل المفكر السياسى أشعياء برلين فى الفترة ١٩٢٨-١٩٤٦.

* * * *

وضم ملحق التايمز الأدبى TLS (١٣ فبراير) مقالات عن غزو العراق الأخير، ومطاردة الساحرات فى أوربا وأمريكا (انظر مسرحية آرثر ميلر "البوتقة")، وسوناتات دومنيكو سكارلاتى، وأسلوب الموسيقى فى القرن الثامن عشر، وتاريخ آلة الهاربسيكورد، والشاعرة البريطانية آنا ويكام (١٨٨٣-١٩٤٧)، والشاعر الأسترالى المعاصر بيتر بورتر، ورواية "ويلى لو" للروائى الأمريكى جورفيدال، ومختارات من القصة الأسترالية القصيرة، واللاهوت الأمريكى : الفكر المسيحى منذ عصر البيوريتان (المتطهرين) حتى نشوب الحرب الأهلية بين الشمال والجنوب، وحروب بريطانيا فى العصر الفيكتورى، ورواية رابليه "جارجانتواوبنتا جرويل"، وكتاب "رفيق أكسفورد إلى آل برونتى" (شارلوت وإميلى وآن وشقيقهن باتريك وسائر أفراد الأسرة)، والموسيقار بيير بوليز، وتفسير الأحلام منذ عهد قدامى الإغريق حتى التحليل النفسى الحديث، وقصيدة للشاعر توم بولين مستوحاة من ريلكه، فضلا عن عرض لمسرحية إدوارد أولبى "العنزة. أو من سيليفيا؟" (والعنوان مشتق من إحدى أغانى شكسبير فى ملاهيه)، ورسائل إلى المحرر.

* * * *

أما ملحق التايمز الأدبى الصادر بعد أعلاه بأسبوع (٢٠ فبراير) فيضم مقالات عن تاريخ الولايات المتحدة الأمريكية من خلال رؤسائها : واشنطن وآدمز وجفرسن، وحياة نابليون، وبريطانيا بين الحرب والسلام فى الفترة ١٨٨٦–١٩١٨، والروائى مالكولم لاورى صاحب الآية الروائية "تحت البركان"، والروائى وليم جاديس، والروائية الإيطالية ناتاليا جنزبرج، والروائى البريطانى ج.ر. تولكين (صاحب "سيد الخواتم")، والكاتب المسرحى الإليزابيثى بن جونسون، والعلاقة بين القراءة والمجتمع والسياسة فى إنجلترا فى مطلع العصر الحديث، وكتاب "تحولات: الشعر، والترجمة" للشاعر الناقد المترجم البريطانى المعاصر تشارلز توملنسن، والإسكندر الأكبر، وثقافة القرن العشرين وموت التحليل النفسى، ومعجم عن الموسيقار برليوز، والهزات فى باطن الشمس، وتاريخ الطيران، والفلسفة والسياسة فى فكر المصلح الدينى جون ويكليف، والقديس بولس وعلاقته بالسيد المسيح.

كما يضم العدد رسائل إلى المحرر، من بينها رسالة من الشاعر الناقد المترجم المصرى الكبير الدكتور محمد مصطفى بدوى – الزميل بكلية القديس أنطونى بجامعة أكسفورد – عن اللغة العربية فى مصر، وعرضا لمسرحية شكسبير "العاصفة" على مسرح كوفنت جاردن، وعددا من القصائد، وإعدادين مسرحيين لقصيدة ملتن "الفردوس المفقود: (أحدهما بقلم ديفد فار على مسرح الأولدفيك ببرستول، والآخر بقلم بن باور على المسرح الملكى بنورثامبتون).

* * * *

ومن "ملحق التايمز الأدبى" ننتقل إلى صحيفة أدبية أسبوعية أخرى هى "صحيفة لندن لمراجعات الكتب" London Review of Books (١٩ فبراير) حيث نجد ثلاث قصائد للشاعر الأمريكى المعاصر جون آشبرى، وقصيدتين للشاعر الأيرلندى مايكل لونجلى، ومقالات عن مارى ولستون كرافت من رواد الحركة النسوية فى إنجلترا القرن الثامن عشر، والشاعر الإنجليزى جون كلير، ورواية "الفتاة ذات الوشم" للروائية جويس كارول أوتس، وفن العناية بالحدائق فى إنجلترا، وتاريخ نظام المعاشات ومستقبله.

* * * *

وفى عدد لاحق من الصحيفة نفسها (٤ مارس) قصيدتان لتشارلز سيميك (نقل له أحمد شافعى، وكذلك فاطمة ناعوت (مستقلين)، بعض قصائد إلى اللغة العربية)، وترجمة جديدة لحياة الشاعر الويلزى ديلان توماس (دمر نفسه بالإفراط فى الشراب)، وكتاب لهانز زشلر عنوانه "كافكا يذهب إلى السينما".

* * * *

حسبنا هذا عن الصحف ولننتقل إلى ما هو أثقل وزنا وأبقى على الزمن : المجلات الأدبية. ونبدأ بمجلة "دفع الحدود" "Pushing the Limits" التى يحررها سايمون هاروين، وقد ضمت عددا من القصائد، منها قصيدة لشاعر شاب، مصرى الأبوين بريطانى الجنسية والإقامة، يدعى طارق محسن نجيب عنوانها : يورانيوم مستنفد" أترجمها فيما يأتى موجها نظر النقاد إلى هذه الموهبة المتبرعمة :

يورانيوم مستنفد

إنه يناير ٢٠٠١
والرجل العاشر فى غرفة تحوى اثنى عشر رجلا
يموت بالسرطان.

إنها هادتشى، بشرقى البوسنة، ١٩٩٥

وطائرات منظمة حلف شمال الأطلنطى، غير منظورة، تحلق كجوارح الطير.
ما تُسقطه قنابل تطفح يورانيوم مستنفدا.
إن اثنى عشر رجلا يعملون فى المصنع الحربى
هم هدفها
وعندما تصيب هذه القنابل
مقوضة الجدران.
عند ذلك يتوهج المصنع ساطعا طوال الليل
مثل معجزة فوسفورية، ضوء مقدس.

شمعة الرجل العاشر قد انطفأت
والحادى عشر قد أصيب بسرطان الدم.
لكن اقرأ الصحف
وستجد أن هذا أمر لا صلة له بالقنابل،
لا صلة له باليورانيوم المستنفد.

هذا يناير ٢٠٠١ :
عشر سنوات بالضبط منذ أسقطت منظمة حلف شمال الأطلنطى هداياها
من اليورانيوم المستنفد
فى جنوب العراق.
آنذاك مات الأطفال بالسرطان
بعد أن لعبوا بالشظايا وقطع القنابل
إذ كانوا بحاجة إلى اللعب. لقد ظهروا على شاشة التلفزيون.
وقد رأيناهم جميعا. كان الأمر مثيرا للمشاعر وقتها.
وبعد ذلك بعشر سنوات، فإن كل أسرة
بصرف النظر عن تاريخها الاشتقاقى
قد أصيب فيها بالسرطان أحد أبناء العمومة، قريب متبنى حاد،
هؤلاء الأطفال يملأون المستشفيات خارج البصرة
بسرطان غددهم اللمفاوية (هودجكن)
وقد ضُخوا كالجرذان بالعلاج الكيماوى
فى محاولة واهية لإنقاذ حياتهم،
ولكنهم مازالوا على نحو ما يبتسمون.
نحن لا نرى ابتساماتهم.

التلفزيون، والصحف،
والناطقون باسم الحكومة، وتقارير الحكومة
كلها تخبرنا – صادقة – صادقة–
أن هذا لا صلة له بالقنابل.
لا صلة له باليورانيوم المستنفد.

بدهي أني أصدقهم. فأيامي تدور
حول الوظيفة والشقة والفتاة الجارة.
ثمة فيلم على شاشة التلفزيون الليلة عن الحرب العالمية الثانية
وصنع القنبلة التي كسبت الحرب.

* * * *

وفي "مجلة لندن : مجلة الأدب والفنون" The London Magazine (ديسمبر ٢٠٠٣- يناير ٢٠٠٤) التي يحررها سباستيان باركر عدد من القصص القصيرة، وقصائد (إحداها للشاعرة المجرية إيفا لانج)، وصورة ذاتية بقلم الشاعر اليوناني أوديسيوس إليتيس، ومقالتان عن آدم جونسون (وهو شاعر بريطاني توفي في ١٩٩٣ عن ثمانية وعشرين عاما من جراء مرض متصل بمرض الإيدز)، فضلا عن مراجعات لدواوين وروايات، وكتاب في أدب الرحلات عن سيبريا، ومراجعة "قصائد مختارة" للشاعر الإيطالي جوزيبي أنجارتي، ومسرح لوركا، وكتاب عنوانه "شكية شكسبير الفلسفية" من تأليف ميليسنت بل (مطبعة جامعة ييل).

* * * *

وفي العدد ١٧٥ من مجلة "المجال أو المدى" Ambit (ربيع ٢٠٠٤) كم وافر من القصائد والقصص القصيرة، ولوحات لتشارلز شيرر من وحي مقاطعة كورك في أيرلندا، ولوحات مستوحاة من مقاطعة كورنول لجون إيمانويل، وثالثة عنوانها "أضواء شمالية" مستوحاة من جزر شتلاند في أقصى شمال إسكتلندا لرون ساندفورد، ومراجعات — أغلبها بالغ القصر على درجة عالية من الكثافة التعبيرية — لدواوين جديدة للشعراء: بيترديل، وسوزان ويكس، ومايكل سوان، وجاك كليمو، وآن سانسوم وغيرهم وغيرهن، وقصائد لفاليرى كلارك مستوحاة من ياروسلاف سيفرت، الشاعر التشيكي الذى حصل على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٨٤.

* * * *

وفي العدد ١٧٥ من مجلة "الموقف" Stand (٢٠٠٣) التي يحررها ماثيو ولتون وجون هويل نلتقي بملف خاص عن شعراء مدينة ليدز، والكتابات التي خرجت منها عبر أكثر من نصف قرن (١٩٥٠-٢٠٠٣)، ومراجعات دواوين للشعراء: دونالد ديفي، وإيان سنكلر، وبيتر ديل، إلى جانب قصائد لعدد من الشعراء، اختار منها هذه القصيدة القصيرة لإليزابث كوك، وهي شاعرة بريطانية معاصرة اشتغلت بالتدريس في مدرسة الأدب الإنجليزي بجامعة ليدز في الفترة ١٩٧٩- ١٩٨٤، وحررت قصائد جون كيتس (مطبعة جامعة أكسفورد)، وصدرت لها رواية عنوانها "أخيل" بعناية الناشر مثيوين في ٢٠٠١. وهذا نص القصيدة :

الجلد

شكرا لك يا إلهي
على جلدي
الذي يُبقي العالم خارجا
ويبقيني داخلا.

* * * *

ونتوقف وقفة أطول بعض الشيء عند "مجلة الشعر" Poetry Review (شتاء ٢٠٠٣/٢٠٠٤) حيث نجد (إلى جانب قسم خاص بالفن التشكيلي) قصائد لروبرت هامبرجر مستوحاة من "سوناتات الحب المظلم" للوركا، ومقالات عن الشاعر الإنجليزي توماس لفل بدوز من القرن التاسع عشر صاحب ديوان "كتاب نكات الموت". وعن مجموعة قصائد الشاعر الأمريكي روبرت لويل، وعن إخفاق النزعة المحافظة في الشعر البريطاني الحديث، وعرضا بقلم جيرمي

نويل تود لكتاب عنوانه "بلوغ سن الرشد شعريا" من تأليف الناقدة الأمريكية المعاصرة هيلين فندلر (مطبعة جامعة هارفرد) وعند هذه المقالة نتوقف.

ترى فندلر أن القصائد أبنية من فكر مشعور به يمكن أن يزداد تذوقنا لها من خلال القراءة الواعية المنتبهة. وفى الثقافات الأدبية المتقدمة (باعتبارها متميزة عن الثقافات الشفاهية) يتميز الشعراء بفردية أساليبهم ومادتهم. ولدى أكثرهم جدية يصل هذا إلى حد تكوين إستاطيقا خاصة ومشروع أخلاقى : المواءمة بين اللغة ونظرتهم إلى العالم. والإبانة المفصلة عن الطريقة التى يتحقق بها هذا واحدة من أكثر منتجات البحث الأدبى تشويقا.

ولا يشتمل كتاب فندلر على بحث جديد يُذكر، وإنما يقدم — بالأحرى — قراءات فاحصة فى سياق الإشارة إلى أعمال الصبا المنشورة والأعمال المتأخرة للشعراء الذين تدرسهم. وبـ "بلوغ سن الرشد" تعنى اللحظة التى ينتج فيها الشاعر أو الشاعرة — فجأة، كأنما فى لحظة خروج فرخ من البيضة — أول قصيدة بلغت حد "الكمال" لهما. وكتابها الذى كان فى الأصل مجموعة من المحاضرات يخص بالثناء ملتن (فى قصيدته "المرح") وكيتس (فى سوناته "عند النظر لأول مرة فى ترجمة تشايمان لهوميروس") وإليوت ("أغنية حب ج. ألفرد بروفروك") وسيلفيا بلاث ("التمثال الضخم").

وباعتبارها ناقدة ذات صيت دولى عُرفت بقراءاتها المدققة، ربما كان حتما أن تبنى فندلر كتابها حول قصائد مفردة. فمع ظهور هذه القصائد "الكاملة" perfect يغدو الشاعر الشاب شاعرا عظيما. وبـ "الكمال" perfection تعنى فندلر "الثقة والأستاذية و —قبل كل شىء— اليسر.. فهى [القصائد] تكشف عن أسلوب مميز لصاحبه، متسق أُحسن توجيهه فى أبيات لا تُنسى : ولا يتمنى المرء لو كانت على غير ما هى عليه". ليس هذا التعريف جامعا مانعا؛ إذ من الحتم أن يكون الحكم على القصيدة بأنها "كاملة" بمثابة بطاقة تاريخية أدبية تتوقف على ذوق الناقد ومزاجه.

ثمة افتراض وقور — ولكنه خاطئ — يغذو اختيارات فندلر. إن كون المرء شاعرا شابا هو — فى رأيها — أمر "مؤلم" و"بطولى". تقول : "إن التخبط الذى يمارسه الشعراء الشبان... كثيرا ما يكون فى آن واحد كوميديا ومن المؤلم مراقبته، بل إن الأكثر إيلاما — بطبيعة الحال — هو احتماله. وكتابة قصيدة ناجحة بمثابة... جهد بطولى فى النهاية".

إن الكتابة — وإن تكن مجهدة — ليست، بالنسبة للكاتب، مؤلمة؛ فالشاعر الشاب يمارس جهدا يمنحه المتعة. وقد وصف و.هـ. أودن فى قصيدته الطويلة المسماة "البحر والمرآة" (وهى مستوحاة من مسرحية "العاصفة" لشكسبير) هذه الخبرة على نحو أدق باعتبارها تخفف من عذابات الشبوب عن الطوق : "إن الرقاد مستيقظا ليلا فى سريرك الفردى يجعلك على ذكر من قوة تتحمل بها ورق حائط النزل الذى تقيم به أو البشاعات البورجوازية المكلفة لبيتك".

وفى فصلها عن الشاعرة الأمريكية سيلفيا بلاث توضح فندلر أهم المؤثرات فى شعرها : روبرت لويل، وفروست، وييتس. ثم تحاج قائلة — وهو ما لا دحض له — إنه بعد أن اكتشفت بلاث صوتها الفريد فى قصيدة "التمثال الضخم" عملت جاهدة من أجل بلوغ شمول إنسانى أكبر (وهو ما يتجلى فى قصيدتها المسماة "حقول تل البرلمان").

ويأخذ الكاتب على فندلر ولعها بأن تبدو فى مظهر الناقدة العلمية الدقيقة، وتقسيماتها الصارمة للقصائد التى تتحدث عنها (كأن تصنف سوناتات كيتس حسب نظام تقفيتها). والمبدأ الكامن وراء كتابها انتخابى على نحو رومانتيكى.

* * * *

ونختم جولتنا بعدد فبراير من المجلة الشهرية "المجلة الأدبية" Literary Review التى

تحررها نانسى سلاديك، حيث نجد ملفا عن المرأة يتضمن مقالات عن كاثرين دى مدتشى، ومارى ملكة إسكتلندا التى أعدمتها الملكة إليزابث الأولى، وبياتريشى تشنشى التى أُعدمت -فى سن السادسة عشرة- فى روما عام ١٥٩٩ بتهمة قتل أبيها بعد أن حبسها فى قلعة واغتصبها (للشاعر شلى مسرحية شعرية عنوانها "آل تشنشى" عن هذا الموضوع).

يلى ذلك ملف عن الرجال به مقالات عن الرئيس الأمريكى فرانكلن روزفلت، والعالم النفسانى السويسرى كارل جوستاف يونج، واللورد كرومر المعتمد البريطانى فى مصر، والموسيقار مندلسون. ثم تتوالى سائر مواد العدد.

فهناك مراجعات لكتاب ف.س. نايبول المسمى "مناسبات أدبية : مقالات"، وقصائد الشاعرة الأمريكية ميريان مور، وحياة الشاعر الفيكتورى روبرت براوننج، وكتاب "الأمل والذكرى : تأملات فى القرن العشرين" لتزفتان تودوروف، فضلا عن تاريخ للأرمادا الإسبانية، ورحلة ماجلان حول الكرة الأرضية، والمسيحية فى الصين، وقصر الحمراء فى الأندلس، وقصة حب هيلواز وأبيلار فى القرن الثانى عشر، ومجموعة أعمال الروائى الأمريكى المعاصر بول أوسنز، وقصص جون أبدايك الباكرة ١٩٥٣-١٩٧٥، ورواية "زواج هواة" لآن تايلر، فضلا عن عرض وجيز للجديد فى مجال القصص البوليسى، ونص القصائد الفائزة فى مسابقة شعرية أقامتها المجلة، ورسائل إلى المحرر.

ونتوقف عند مقالة ليام هدسون المسماة "سكان العقل"، وهى مراجعة لكتاب عنوانه "يونج: سيرة" من تأليف ديردرى بير (الناشر : ليتل براون، ٨٨١ صفحة).

يقول كاتب المقالة : لقد تمكنت بير - مؤلفة الكتاب قيد النقاش - من أن تطلع على مواد بيوجرافية لم يسبق لأحد من الكاتبين عن يونج أن اطلع عليها من قبل، وتمكنت من أن تنسج هذه الثروة من الوقائع والمعلومات فى سردية متدفقة آسرة.

والكتاب - ولاريب- عمل من الوزن الثقيل؛ فثمة حوالى ٦٥٠ صفحة بالبنط الصغير تليها مائتا صفحة من الهوامش. ولكنه عمل مجز لقارئه. وفى خضم الآراء المتضاربة فى يونج - ما بين مادح وقادح - ربما كان أقصى ما يمكن أنً يطمح إليه المرء هو أن يقدم صورة موضوعية للوقائع والأحداث التى حفلت بها حياته.

كان الحدث المركزى فى حياة يونج المهنية هو انشقاقه على فرويد وتطويره فكرة اللاشعور الجمعى والنماذج الفطرية الكبرى وروحانية من لون جديد. وفى هذا الصدد فإن مؤرخ علم النفس قد يتعلم شيئا من مؤرخ علم الفيزياء. لقد كان إسحق نيوتن - على حد تعبير عالم الاقتصاد البريطانى كينيز - "آخر السحرة ، آخر البابليين والسومريين"، كان رجلا ذا حدس" غير عادى بصورة بارزة". ولكن ليس من العدل - حتى فى هذه الحالة - أن نركز على شطحات نيوتن فى سنوات نضجه (كانشغاله بأسرار السيمياء ولاهوت عقيدة الثالوث) ونهمل القوانين العلمية التى أنتجها فى شبابه وأماط بها اللثام عن بعض أسرار مهمة فى الكون.

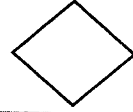
أيمكن أن نقول هذا عن يونج، هو الآخر؟ رغم أن الكثيرين قد انجذبوا إلى نزعته الصوفية فى سنواته اللاحقة، فإن خير عمل أنجزه ربما كان ذلك الذى أخرجه وهو فى عشرينياته. أيمكن - إذا أردنا مزيدا من التحديد - أن نقول إن صيته إنما يستند - جزئيا على الأقل - إلى عمله الباكر عن تداعى الألفاظ؟ إن الآباء المؤسسين لعلم النفس: فرنسيس جالتون (وهو يمت بصلة القرابة لداروين) فى إنجلترا، وفلهلم فونت فى ألمانيا - قد أولوا هذا الموضوع قدرا كبيرا من الاهتمام. كان جالتون يتلو قوائم طويلة من الألفاظ على مرضاه، مسجلا أولى الاستجابات التى كانت تولدها فيهم. ولكن يونج هو أول من أدرك أن صعوبة الاستجابة لألفاظ معينة ربما تشير إلى صراعات نصف خبيئة أو "مركبات مصبوغة بالمشاعر"، وبذلك أرسى قواعد التقنية التى حررت

فرويد من اعتماده على التنويم المغناطيسي، وربط علم نفس السيرة الذاتية بعوالم الذاكرة التي كانت تفتن بروست. يبدو أن عقولنا قد نُظمت على شكل عُقد وشبكات من معان مدركة، كل منها محمل بشحنة وجدانية، ولكن طبيعة الشحنة تختلف من عقدة إلى عقدة، ومن شبكة إلى شبكة، بعضها يستثير قلقا أو ذعرا، وبعضها يستثير شكلا من التوكيد يكمن فيه إحساسنا بذواتنا. وعلى حين أنه جهاز قادر على الإدراك العقلاني، فإن طريقة عمله حدسية. والمنظر الطبيعي الداخلي الذى يصنعه هذا الجهاز هو ما تسمح تقنية تداعي الألفاظ باستكشافه، بل رسم خرائطه.

كذلك يبدو أن يونج، في فترة مبكرة من حياته المهنية، قد أدرك كم أن عقولنا مسكونة على نحو كثيف، وأن ما يفكر فيه أغلبنا — أغلب الوقت — إنما هو الآخرون، وثيقو الصلة بنا أو المعارف، أولئك الذين نشعر بانجذاب إليهم أو نفور منهم. الجماهير غير واضحة المعالم التي نتلو أمامها قدراتنا ونحاول أن نخفى عنها مخازينا. وكان يونج هو الذى قال بوجود علاقة دينامية داخل كل منا بين شخصيات بديلة. وبدلا من أن ينظر إلى العقل (كما فعل فرويد) على أنه معرض لآثار الكبت المدمرة وإلى النفس على أنها ساحة معارك بين قوى الرغبة والضبط المتعارضة، أشار إلى تلك الجوانب التى تتعايش فيها أنظمة النفس : وذلك في حالة الحب، أو القنوط، أو السُكر، أو الحلم.

ويختم ليام هدسون مراجعته بقوله : إذ ترخى رؤية فرويد — الاختزالية على نحو ضار — للعقل قبضتها من خيالنا، فإنه لمن الصعب أن نجد رأس جسر يفوق يونج في قدرته على تجديد جهودنا من أجل فهم أنفسنا وغيرنا فهما أفضل.





دوريات فرنسية

كامليا صبحي

فى عددها الصادر فى ديسمبر ٢٠٠٣، قدمت مجلة ريجيستر Registres (التى تعنى بالمسرح والصادرة عن منشورات السوربون) عرضًا لأهم المجلات التى كتبت وتكتب عن المسرح، ومن بينها مجلة ترافاى تياترال Travail théâtral (عمل مسرحى) التى صدرت فى السبعينيات. وبصفته أحد أعضاء تحريرها، كتب جان بيير سارازاك Jean Pierre Sarrazac عنها يقول: إن العدد الأول صدر فى خريف ١٩٧٠ والأخير فى شتاء ١٩٧٩، أى أنها صدرت بعد فترة وجيزة من أحداث مايو ١٩٦٨ بمبادرة من شخصيات شاركت بعمق فى أحداث تلك الفترة، ومن مثقفين غلبت روح التمرد على ممارساتهم وأفكارهم وانعكس هذا جليا على المسرح. وقد شهدت هذه الفترة تصاعد الإرهاب فى ألمانيا وإيطاليا، وبداية الشقاق فى الاتحاد السوفييتى. كانت الشيوعية لا تزال قائمة فى أوربا، ومناخ الحرب الباردة سائدًا، والمثقفون اليساريون مؤثرين، إلى جانب تبنى قضايا " الالتزام" على طريقة سارتر. كل هذا ساعد على تحديد ملامح الانطلاقة الأولى للمجلة. وكانت مجلة تياتر بوبيلار Théâtre populaire (المسرح الشعبى) قد سبقتها إلى الصدور، وكذلك صحيفة ليبيراسيون Libération . وسط كل هذا ظهرت مجلة "عمل مسرحى" ، وعدت امتدادًا لمجلة "المسرح الشعبى"، واختارت نقد المسرح الهادف إلى الدفاع عن فكرة بريخت بشأن المسرح النقدى.

جاء فى افتتاحية عددها الأول أنها لا تعبر عن اتجاه مسرحى معاصر بعينه، وأنه ليس من أهدافها استعراض مختلف الاتجاهات الممثلة فى مجموع الإنتاج المسرحى، لأن هدفها يكمن فى إلقاء الضوء على عملية إنتاج العرض المسرحى، فهى لا تركز على مجرد نقد العروض وإنما تسعى إلى تقديم نقد أعم وأشمل للحدث المسرحى: نقد اقتصادى واجتماعى وجمالى وسياسى. أى أن العرض المسرحى لم يعد هدفًا فى حد ذاته بقدر ما أصبح عملية تبادل بين مجموعتين: المبدعين من ناحية والجمهور من ناحية أخرى حتى يكون لهذا المتلقى دوره النشط فى عملية الإبداع. كما عبرت هيئة التحرير فى الافتتاحية عن رغبتها فى أن يكون للنقد المسرحى دور سيتم تحديده وتوضيحه فى عملية تكوين العمل وتلقيه كما بالنسبة للنقد الأدبى.

هكذا، حاولت المجلة تقديم شكل نقدى للمسرح يحيط بجميع الأبعاد السالف ذكرها، ويفرق بين النقد المسرحى ونقد المسرح، فلا يقتصر الأمر على مجرد تقديم متابعات للعروض المسرحية، وإنما يصبح إعادة تفكير فى أنماط صناعة العمل المسرحى.

وما لبث هذا التصور النقدى أن شهد تطورًا ملحوظا بمرور السنين، فقلت النزعة إلى الحكم على الأعمال والفصل فى قيمتها ليظل السؤال مفتوحا والحكم معلقا، خاصة وقد استعصى علينا فهم العالم أكثر من أى وقت مضى. ويمضى الكاتب مؤكدًا أن المفارقة الأساسية التى طرحت من خلال الممارسة المسرحية المعاصرة هى أن المتفرج أصبح يلجأ إلينا لنحدثه عن العالم بينما لم تعد هناك صورة متجانسة لهذا العالم. ومن ثم حاولت المجلة أن تقدم ملفات تطرح الإشكاليات الكبرى التى تغطى الأحداث الجارية من ناحية والتقاليد المسرحية من ناحية أخرى.

ويوضح جان بيير سارازاك أن مسرح السبعينيات فى فرنسا وأوربا اتسم بتعددية المراكز وبعدم التجانس والتركيز على التناقضات والمفارقات، ومن ثم كان لابد من إعطاء صورة جزئية لهذا المشهد المسرحى المتشظى؛ وكان الشكل التجريبى هو الأصلح للتعبير عن هذا التجريب المسرحى. والتجريبية هى الفلسفة التى تقود خطوات الكاتب حينما يبدأ هذه الرحلة الاستكشافية منشغلا ليس بتقديم نظريات وقوانين ولكن بطرح تصور يساعد على فهم العالم وفهم أنفسنا من خلال إدراك يمكن أن يلقى الضوء على معنى الحقيقة ، وهذا هو التجريب المسرحى على وجه الخصوص.

* * *

أما عن المشهد الحالى للمجلات المسرحية فى أوربا فقد كتبت كوليت شيرير Colette Scherer تقول إن عدد المجلات المسرحية تضاعف أخيرا، وهى تصدر عن جهات متعددة: مسارح ومؤسسات . وتؤكد على اختلاف مجلات المسرح الصادرة عام ٢٠٠٣ عن مثيلاتها من المجلات التى لم تعد تصدر، فقد أصبحت مجلات المسرح تتحدث حاليا عن أشياء ذات طابع عام وإن ظلت مجلات مسرحية. فهى تكتب عن العروض الحالية من وجهة نظر نقدية، وتخلق مجالات حوار وتأمل، وتدافع عن الكتابة المسرحية المعاصرة، وتلقى الضوء على مؤلفين جدد. ولعل أبرز المجلات المسرحية فى الوقت الحالى – كما تقول كاتبة المقال– هى مجلة تياتر بوبليك Théâtre / Public (مسرح / جمهور) التى تتابع على نحو ما منذ عام ١٩٧٤ المهمة التى بدأتها مجلة ترافاى تياترال Travail Théâtral (عمل مسرحى) وهى بالفعل مجلة ذات اتجاه عام ، ولا تتناول فقط أعمال مسرح جونفيلييه Gennevilliers مقرها وممولها.

ومن جانبها فإن مجلة أوتر سين outre scène الخاصة بمسرح ستراسبورج القومى خصصت فى أعدادها الأخيرة ملفات جيدة عن الكتّاب الذين قدمت نصوصهم مؤخرا على خشبة هذا المسرح مثل سارة كين Sara Kane وإبسن Ibsen .

كذلك تقف الكاتبة عند تجربة الآن فرانسون Alain Françon وفريقه بالمسرح القومى بالكولين Colline الذى يقدم منذ سبع سنوات نصوصا مسرحية لم يسبق لها النشر، مزودة بتعليقات ثرية عن المؤلفين الذين قُدمت عروض لهم خلال الموسم المسرحى.

وتذكر الكاتبة عدة مجلات أخرى من بينها تياتر أوفير Théâtre ouvert التى يصدرها المسرح الذى يحمل الاسم نفسه، وهى تركز على عروضه المسرحية ، كما تروج لنصوص معاصرة. ومجلة رون بوان Rond-Point التى تصدر منذ عام ، ويمولها المسرح الذى يحمل أيضًا الاسم نفسه وتصدر عن دار نشر أكت سود Actes Sud فى شكل مبتكر وكتابة أنيقة، وإن كان هذا الإخراج لا يسهل عملية قراءتها. كذلك مجلة ليه كاييه Les Cahiers وتصدر عن دار نشر أنطوان فيتيز Antoine Vitez وهو مركز دولى لترجمة النصوص المسرحية، ويقوم بإصدار ترجمات

فرنسية رائعة للنصوص الأجنبية، وتصدر المجلة أعدادا خاصة عن مسرح دولة ما أو مجموعة من الدول، فكان العدد الأول عن المسرح الكوبى على سبيل المثال. أما مجلة أكت دى تياتر Actes du Théâtre فهى مزدوجة اللغة تصدر بالفرنسية والإنجليزية وتقوم بدور إحصائى مهم وتقدم معلومات عن الحياة المسرحية وعن المثلين المسرحيين المعاصرين الناطقين بالفرنسية.

ومن أقدم المجلات المستمرة حتى الآن مجلة تاريخ المسرح Revue d'Histoire du théâtre التى تأسست عام ١٩٤٨ ، وتقوم منذ ذلك الحين بتقديم دراسات مبتكرة ووثائق لم يسبق نشرها عن المسرح الفرنسى منذ نشأته وحتى يومنا هذا. وتفسح مجالا كبيرا للباحثين الشبان.

وفى عام ١٩٩٩ صدرت مجلتان: أوبو Ubu وتصدر باللغتين الفرنسية والإنجليزية، وفريكسيون Frictions وتعنى بالنص المسرحى أكثر من العرض. ولم يفت الكاتبة ذكر موقع Fabula على الإنترنت وهو من أهم المواقع الأدبية ، وتتساءل فى نهاية مقالها متى نرى مجلة مسرح إلكترونية ، وتتنبأ بقرب صدور مثل هذه المجلة.

* * *

وتحت عنوان " ما بعد الدرامى Postdramatique ، مسرح الصورة " كان ملف العدد الذى قدمت له ساندرين لو بور Sandrine le Pors بمقال عن المسرح ما بعد الدرامى والتطبيقات التشكيلية المعاصرة ، واستعرضت كتاب هانز ثيز لومان Hans – Thies Lehmann الأخير الذى يحمل عنوان " المسرح ما بعد الدرامى Théâtre postdramatique " ، ويقدم من خلاله بانوراما عن الأشكال الحديثة للكتابة المسرحية منذ السبعينيات وحتى التسعينيات. فمن خلال المشهد المسرحى غير المتجانس الذى شهد تحولات كثيرة استشف لومان انطلاقًا من بعض الممارسات المسرحية ملامح اتجاه أطلق عليه تعبير "ما بعد الدراما " ، وهو اتجاه حرر المسرح من التصور الأرسطى المبنى على النص والمحاكاة، وجعله متعدد الأشكال ، ينسج على المسرح علاقات وثيقة بين مختلف الأشكال الفنية ، ويهتم بشكل أساسى بالممارسة المسرحية ويتم من خلاله تقديم عدد من الوسائل التعبيرية الفنية التى تنتمى للعروض الحية. ويبين لومان مختلف الأشكال الفنية التى تقدم من خلال العرض المسرحى، ويؤكد أن عددا كبيرا من فنانى المسرح ما بعد الدرامى ينتمون أصلا إلى الفن التشكيلى، مشيرا إلى أعمال الفنان البولندى تادوز كانتور Tadeusz Kantor على سبيل المثال. ويشير إلى أن هذا التجريب شمل مختلف الأوجه الثقافية: التشكيل وتصميم الرقصات والموسيقى، وكلها أشكال غذت هذا المسرح وتدخل فى إطار تضافر المجالات والتخصصات. ويبرز لومان باقتدار صعوبة بقاء الكتابات المسرحية ثابتة داخل أطر ومعايير تحددها وتشل حركتها. فهذه الحركة لا تقبل الجمود بل تنفتح على الممارسات الفنية المتعددة. ولعل المكانة البارزة فى هذا المسرح هى للفنون الجسدية كما يؤكد لومان، وهى ممارسة تقف على تخوم فن المحاكاة وتتجاوزه.

وتشير الكاتبة إلى أنه كان يجدر بلومان أيضا الإشارة إلى فكرة "ما بعد البشرى" Posthuman التى طرحها جيفرى ديتش Jeffrey Deitch عام ١٩٩٢ فى مركز الفنون بلوزان. وقد بنى هذا المعرض على فكرة أرقت فنون التسعينيات تتعلق بالجسد الإنسانى وتحويله إلى مسخ مادى "ما بعد عضوى" Postorganique، من خلال التلاعب الجينى وزراعة الأعضاء. ويعد هذا المعرض علامة فارقة نظرا لإحلاله الجسد الصناعى محل الأصلى أو العضوى.

وقد دفع ماتيو بارني Matthew Barney إلى المسرح بشخصيات نصف آدمية تنتمى إلى عالم الكوابيس أو الخيال، حتى استقطب هذا الجسد "المعدل" جل الاهتمام فى ذلك الحين. بينما

تمثلت وسيلة دوجلاس جوردن Douglas Gordon لتعديل الوجه على سبيل المثال فى استخدام شريط لاصق لشد الوجه. أما أورلان Orlan فقد لجأ إلى عمليات التجميل لتغيير شكل وجهه طبقا لمعايير جمال حضارية وثقافية مختلفة.

وتؤكد الكاتبة أن الفن "ما بعد البشرى" أو "ما بعد العضوى" لا يسعى إلى الخروج عن نطاق التمثل الجسدى، ولكنه يدفع حدود هذا التمثل ويوسع نطاقه على عكس فكرة لومان عن الجسد الذى ظل يركز على عذاباته ، وهى التيمة التى سادت فى مسرح السبعينيات قبل أن تحل محلها فكرة تشوه الجسد وتغير شكله.

وتخلص الكاتبة إلى هذا التأمل: إن عددا نادرا من الفنانين الذين استطاعوا بالفعل تجاوز الدراما ، وليس فقط الانفتاح على فنون أخرى من خلالها ، لازالوا يعتبرون أن "ما بعد الدرامى" ينتمى إلى الدراما . وترى أن هذه السابقة ("ما بعد" Post) مازالت تمثل مشكلة. وتتساءل : هل الرغبة فى تجاوز الدراما تعنى الأمل فى مستقبل آخر للمسرح؟

* * *

وعن تجربة مجموعة من الممثلين تحمل اسم تى جى ستين Tg STAN (وهو اختصار لعبارة Stop Thinking About Name) ، كتبت فيوليت برنار Violette Bernard تقول إن هذه المجموعة المؤلفة من أربعة ممثلين قررت العمل دون مخرج فأصبحوا هم مبدعو عرضهم المسرحى. وهم لا يجرون قط أية تدريبات على المسرحية بأكملها ، بل يكرسون من ستة إلى ثمانية أسابيع للعرض ، يعايشونه فى جلسات حول مائدة، وفى حالة الضرورة يعيدون كتابته أو يقومون بترجمة نص تمهيدا لتقديمه. وقبل بداية العرض بأيام يضعون تصورًا عامًّا للنص على خشبة المسرح. وهم لا يلتفتون إلى مسألة السهو أثناء العرض، ويتركون الكواليس متاحة وظاهرة للجمهور بتأثير من فكر بريخت وستانيسلافسكى Stanislavski . وفى أحيان كثيرة ، نجدهم يطبقون رؤيتهم التجريبية على نصوص قديمة أو كلاسيكية وأحيانا أخرى على نصوص حديثة. ويطرحون فنًّا يركز على التحول العميق للممثل حتى لتتساءل إن لم يكونوا بهذا ينتمون إلى التيار نفسه الذى وصفه لومان بأنه "ما بعد درامى". وفى غياب وجود مخرج ، يقدم الممثلون العرض بما يمكن أن نسميه "إخراجًا ذاتيًا"، وهو يختلف عن الإخراج الجماعى، بما أن كل ممثل يخرج شخصيته كما تتراءى له، مما يترتب عليه ظاهرة أخرى هى ظاهرة "الإبراز الذاتى" للفنانين بصفتهم شخصيات فى العمل. فهذه المجموعة على سبيل المثال أصبح لها أربعة مخرجين عوضا عن واحد، ومن ثم أصبحوا ممثلين مؤدِّين ومبدعين فى آن. وبعد أن أصبحت شخصية الممثل هى المحرك لعملية إبداع العرض، كان من الطبيعى أن تتجاوز كل هذا على المسرح وتخرج عن حدود الشخصية لتجعل المتفرج يرى "ممثلاً مُشخِّصًا" ، وهو أسلوب جديد شاع حاليا فى المسرح المعاصر ويسمى "الكائن الممثل" الذى يرفض فكرة كونه مجرد مجسد للشخصية ، ولكنه يعطى من ذاته ويجسد هويته على المسرح. وهناك تجارب مسرحية عديدة قدم فيها الممثلون الشخصيات كأنها تسكن المسرح بالفعل وتعيش فوق خشبته، أى أنها لا تقوم بمجرد تمثيل دور أو تأديته.

والواقع فى مسرح مجموعة تى جى ستين Tg STAN يكاد يكون حاضرا دائما ومشاركا فى أحداث العرض كأنه أحد الممثلين. فإن أخطأ الممثل فى جملة أو فى ذكر اسم أحد الشخصيات على سبيل المثال أعاد الممثلون الاسم بالطريقة نفسها، وكرروا الخطأ دون أن يكون فى هذا أية مشكلة. وتهتم هذه المجموعة بآليات العرض قدر اهتمامها بالنص وربما أكثر. والممثلون لا يضعون فى اعتبارهم التدريبات ولكنهم يتصرفون أحيانا على المسرح كأنهم يتدربون، وفى هذا بعض المنطق: أليست ليالى العرض الأولى نوعًا من التدريب أيضا؟ ومن خلال إخراج الواقع إلى خشبة المسرح تفسح هذه الجماعة المجال أيضا لمساحة من التصرفات غير المتفق عليها بشكل مسبق، كأن

يجلس الممثل إن أراد ، أو يشرب، أو يتحدث مع زميل له، أو يدخن دون أن يكون هناك اتفاق مسبق على حدوث هذا.

وتقول كاتبة المقال إنه قبل محاولات تفكيك النص الدرامى بكثير، كان غياب المخرج لدى هذه المجموعة دالاً على أسلوب جديد لصناعة المسرح. وهم بهذا لم يتخلصوا من المخرج فحسب وإنما تخلصوا أيضا من جميع الطقوس المصاحبة لوجوده، وبهذا اقتربوا من جماليات ما بعد الدراما كما حدد معالمها لومان حتى وإن كان هو نفسه ليس مستعدا بعد للإعلان عن نهاية هيمنة المخرج.

أما مجلة ماجازين ليتيرار Magazine littéraire فقد خصصت ملف عددها رقم ٤٢٩ الصادر فى مارس ٢٠٠٤ عن الصين ، بمناسبة إقامة معرض "الصين إمبراطورية الخط" الذى أقيم بالمكتبة الأهلية بباريس فى الفترة ما بين ١٦ مارس و٢٠ يونيو ٢٠٠٤.

فى مقال تحت عنوان "الأخلاقى والجمالى، الدرس الصينى" بقلم سيمون لييز Simone Leys جاء أن الكتابة والرسم وفن الخط هى سبل للاكتمال الأخلاقى فى الفكر الصينى. إذ يعتمد إتقان العمل ومستواه الجمالى بشكل تام على حقيقة الفنان الإنسانية وطبيعته الأخلاقية.

يستهل الكاتب مقاله بكلمة لأحد الرسامين استوقفته كثيرًا، يقول : "لابد أن تكون مجموعتى القادمة أفضل من السابقة، ولكننى لا أشعر بعد بقدرتى على الرسم بصورة أفضل. ومشكلتى الراهنة هى أننى لا بد أن أصبح إنسانا أفضل حتى أتمكن من تقديم رسم أفضل." هذا الرسام هو كولين ماك كوهين (١٩١٩-١٩٨٧) وهو أحد أهم الرسامين المعاصرين فى نيوزيلاندا. ويتساءل الكاتب إذا كان ممكنا أن تصدر هذه الكلمات عن مايكل أنجلو أو ديلاكروا أو ماتيس أو بيكاسو على سبيل المثال ، بينما مثل هذا القول بديهى تماما بالنسبة لأى فنان صينى جاد. وكثير من هذه الأفكار الفلسفية والجمالية انتقلت إلى الغرب من خلال كتابات عديدة راجت. ولنذكر مقولة روبير بيرسيج Robert Pirsig : "تريد أن تعرف كيف ترسم لوحة خالية من كل عيب؟ الأمر بسيط، كن خاليًا من كل عيب ثم ارسم بشكل طبيعى" .

وعن "فن الخط الصينى، التراث والرهانات" كتبت يولان اسكاند Yolaine Escande تقول إن فن الخط الصينى هو فن الصفوة، لأن وراءه رحلة بحث على المستوى الشخصى والروحانى. والمخطوط بصمة مباشرة من قلب الخطاط إلى الورق. ولكنه أيضا رهان للسلطة يخدم عملية ترويج الأيديولوجيات. ويسمى فن الخط الصينى " نظامًا " أو "أسلوب كتابة " وسلوكاً وتنمية للشخصية على عكس ما توحى به الترجمة أنه مجرد " كتابة بصورة جميلة" ، وهو قائم على الصفات الجمالية والشكلية الخاصة بالكتابة.

ويعد هذا الفن أكثر الفنون نبلا واكتمالا، يمارسه مثقفون، ويقوم على التمكن من الكتابة، وعلى نقل القيم الأخلاقية، وهو فن يخص الصفوة وليس العامة. وتقوم تقنية " فن الخط الصينى" أو "الرسم على ورق ناعم غير سميك" على أن ما يخط لا يحتمل التعديل أو التصويب أو التردد. وتقدير العمل لا يقوم على النتيجة المخطوطة أو المرسومة وإنما على جودة العملية الإبداعية فى مجملها ، والتى تشمل مدى تأمل الخطاط وتركيزه فى عمله، ومدى التأثير البصرى لما خطه على المتلقى. وتلاحظ الكاتبة أن الكتابة الصينية هى الوحيدة التى احتفظت بطابعها الكتابى الرمزى منذ بدايتها وحتى يومنا هذا. وتكتب اللغة الصينية فى صورة عمودية من أعلى إلى أسفل أو من اليمين إلى اليسار.

وتحت عنوان "الفن والحياة طبقا لفرانسوا شانج" كتبت ديان دى مارجرى Diane de Margerie تقول إن فرانسوا شانج يرى أن الفن هو المساحة التى نلتقى فيها بالآخر ومن خلاله يتم إعادة الربط بين الشرق والغرب ، بين الحياة والموت ، وبين الرغبة ومحل الرغبة. وكل أعمال فرانسوا شانج ، سواء الكتابات الفلسفية أو الروائية أو مؤلفاته عن الرسم الصينى، تسير فى الاتجاه نفسه. يقول شانج إن الفن وفن الحياة هما شىء واحد فى الصين. ويركز فى كتاباته على فكرة "إعادة الربط" ، ويؤكد على أهمية احترام الآخر وأن نبحث عن المساحة التى يمكن التقاء الشرق بالغرب فيها من جديد.

أما فرانسوا جوليان François Julien المتخصص فى الحضارة الصينية والأستاذ بجامعة باريس ٧، ومدير معهد الفكر المعاصر ومؤلف ما يقرب من ١٥ عملاً عن الفكر الصينى، فيقول فى حديث أجرته معه جولييت سير Juliette Cerf إنه على عكس ما يعتقده البعض لم يكن كونفوشيوس نقطة انطلاق الفكر الصينى. بل إن كونفشيوس نفسه يقول "لم أبدع شيئا، كل ما فعلته هو أننى قمت بعملية نقل ". فماذا نقل؟ نقل كونفوشيوس رؤية للعالم الكونى والاجتماعى ترصد عملية التجانس والانتظام التى تسير بها الأشياء. وقد عرفت الصين منذ القرن الرابع قبل الميلاد الفكر القائم على الحجاج ودحض الأفكار ووضع التصورات التى يمكن أن ينتظم حولها صراع فكرى. فمن الخطأ إذًا أن نعتقد أن الصين ظلت فترة فى مرحلة " قبل فلسفية" ، فهذا غير صحيح. لكن مفهوم الحقيقة الذى يحرك الفلسفة الغربية لم يكن أبدا محورا للفكر الصينى. وما يرفضه الفكر الصينى ليس الخطأ مقابل الصواب والحقيقة، ولكنه التحيز.

وعن الفكر السياسي للصين يقول فرانسوا جوليان : لم يكن للصين فى العصور القديمة فكر سياسى ولكن كان لها فكرها فى الأخلاق باعتبارها وسيلة تأثير بين قطبين: الأمير والشعب. وطبقا لفكرة الانتظام والاستقامة، طالما كان الأمير جيدًا فإنه يؤثر بأخلاقه على الشعب ، وفى المقابل يؤثر الشعب عليه من خلال نقده إن حاد عن الحكم القويم. أى أن ما يفرق الأمير الجيد عن السيء هو النظام مقابل الفوضى.

وتحت عنوان " من الكونفوشية إلى النيو كنفوشية " كتب جاك بيمبانو Jacques Pimpaneau وهو مؤلف العديد من الكتب عن الصين وأمين بمتحف الفنون والتراث الشعبى الأسيوى فى لشبونة مؤكدًا على أن البعد الميتافيزيقى كان غائبا تماما عن الكونفوشية. وأن النيو كونفوشية ، ذلك الفكر الأحادى الذى فرضه الأدب الشعبى وروج له ، قاد الصين إلى الانغلاق على الذات.

ويوضح بيمبانو أن الصين كان فيها نوعين من الأدب لوجود مستويين لغويين: لغة مكتوبة لا تستخدم فى الحديث لكثافتها الشديدة وتركيزها على نحو يجعلها عصية على الفهم، ولغة دارجة يمكن أن تكتب ولكنها كانت تستخدم أساسا للأغراض الترفيهية مثل الأغانى والروايات والحكايات والمسرحيات، ومن هنا جاءت تسمية هذه الفنون قديمًا فنونًا شعبية، فهى مكتوبة للشعب، أى أنها مكتوبة بلغة القول وليس الكتابة حتى تصل إلى أكبر قدر من الناس، ومن هنا كانت آلة هائلة لترويج الأيديولوجية السائدة.

وعن حضور الشعر بصورة كلية فى الكتابة الصينية كتبت شانتال شين أندرو Chantal Chen Andro مدرسة اللغة والأدب الصينى فى جامعة باريس ٧ ومترجمة الشعراء بيبى داوو Bei Dao ، يانج ليان Yang Lian ؛ أن تاريخ الشعر الصينى يمتد عبر ثلاثة آلاف عام، ويرجع أقدم النصوص الصينية الشعرية المحفوظة إلى النصف الأول من الألفية الأولى قبل الميلاد ويحمل عنوان "معيار الشعر". وعبر هذه الألفيات الثلاث استمرت الكتابة ذاتها وتولد عنها فكر جمالى موحد مازال يؤثر حتى الآن فى الإبداع الشعرى الصينى.

ويختلف نمط الكتابة الشعرية الصينية تماما عنه في الغرب، فهو يقوم على علاقة الإنسان بالكون وقد تلاشت المسافات بينهما. فالإنسان، في بعده الاجتماعي أو السياسي ينظم حركته مع حركة الكون، ومن هنا كان لزامًا تأويل "معيار الشعر" واعتباره أداة تعليمية. فالكونفوشية جعلت الشعر يندرج في إطار الأنواع السامية التي من شأنها تعليم القارئ.

وكتب جاك دار Jacques Dars عن لي يو Li Yu (١٨٨٠-١٨١٠) وهو كاتب صيني من القرن السابع عشر وناشر ومسرحي ومدير فرق مسرحية متجولة، ومؤلف عبقري أثار بسوء سلوكه الطبقة المثقفة في عصره فحظرت كتاباته لمدة أكثر من قرنين. كل هذا لأنه تحدث عن سحر النساء، ومبادئ وضع المساحيق بصورة صحيحة، وعن كيفية استخدام العطور وتجميل الحواجب، وفن الديكور المنزلي، وتهيئة الحدائق، وأكثر في "الدفاتر السرية"، وهو عمل من الصعب بالفعل تصنيفه.

ثم ينقلنا نويل دوتريه Noël Dutrait إلى القرن العشرين بداية من أحداث الرابع من مايو ١٩١٩ والثورة الثقافية التي أحدثت القطيعة الكبرى الأولى في الأدب الصيني. بدأ الأمر بمظاهرات طلابية في بكين، ولم تكن هذه المظاهرات تخص الأدب قط في البداية، ثم بدأت حركة من أجل ثقافة جديدة سعت إلى إخراج الصين من أخرى شاخت وتصلبت ولم تعد قادرة على الاستجابة إلى متطلبات العالم الحديث. وكانت الكونفوشية من أول الأشياء التي استهدفها التغيير باعتبارها أيديولوجية الدولة التي تخنق أي محاولة للتحديث، كما استهدف أيضا اللغة الفصحى المستخدمة منذ الآف السنين، والتي تشق تماما على شعب كان الجزء الأكبر منه جاهلا. ومن ثم اتجه المثقفون الشبان إلى الأيديولوجيات الغربية، كما طالب البعض بالعودة لاستخدام اللغة الدارجة التي كانت لغة الأدب الشعبي في قرون سابقة.

وبعد استعراض أهم الكتاب الصينيين المعاصرين ومن بينهم باكين Pakin ومو يان Mo Yan ويو هوا Yu Hua وغيرهم قدم الملف مقالا تحت عنوان صورة المرأة الصينية من خلال الأعمال الروائية والشهادات التي تناولت موضوعات تخص بعض المشكلات الاجتماعية المتعلقة بالزواج والأسرة والإجهاض والحياة الجنسية والعذابات التي تؤرق المرأة وموضوعات تمس جوانب مسكوتا عنها في المجتمع الصيني.

واختتم الملف بمقالات عن الأدب التايواني، وبعض الأدباء الصينيين الثائرين على ثقافتهم، لينتهي بتساؤل حول وجود رواية صينية فرانكفونية لاسيما أن عددًا كبيرًا من الكتاب الصينيين يعيشون في فرنسا، ومن بينهم جاو زينجيان الحائز على جائزة نوبل ٢٠٠٠، والذي مازال يكتب باللغة الصينية على الرغم من لجوئه إلى فرنسا وإقامته بها منذ عام ١٩٨٨.

ويحاول المقال استخلاص ملامح مشتركة تسمح بالقول بأن هناك رواية صينية فرانكفونية، ويؤكد أن معظم هذه الروايات تكاد تنتمي إلى السير الذاتية فهي تدور دائما حول شخصيات صينية تكاد تشبه الكاتب نفسه، وتعد شهادة على الحياة اليومية في المدن أو القرى الصينية والآلام التي كابدتها هذه الشخصيات. ونظرًا لتأثر هؤلاء الكتاب بإقامتهم في فرنسا فإننا نجد الشخصيات الروائية تطالب بالحرية والفردية والحب فيما يشبه حدوث قطيعة بينهم وبين بلدهم الأصلي حيث لا مكان لمثل هذه الحقوق. كما نلمح في أعمالهم تمزقًا بين الحضارتين والثقافتين على الرغم من الاندماج في المجتمع الجديد. ومن ناحية أخرى، إذا عاودت هذه الشخصيات الرجوع إلى بلدها الأصلي- أي الصين- فإنها تشعر بالغربة بعد أن اعتادت نمط العيش في فرنسا.

وفي باب المتابعات، قدم مارك كرافيتز Marc Kravetz عرضا لكتاب بول فورنيل Paul Fournel عن القاهرة التي عمل فيها فترة، وراح يكتب يومياته عنها خمسة أيام في

الأسبوع لمدة ٥٠٠ يوم، ويرسلها من خلال بريده الإلكترونى إلى ٩٨ صديقًا بحيث وصل مجموع ما أرسله من رسائل إلى ٥٠٦ رسالة إلكترونية تحمل اكتشافاته القاهرية يوما بيوم.

وكتاب فورنيل كما يقول كرافيتز لن ينتفع بـه السائح الـذى يقضـى أسبوعا فـى القـاهرة لزيارة برنامج معد مسبقا ، والذى لن يرى من خلاله إلا الوجه الخيالى لمصر. أما القـاهرة الأخـرى التى رآها فورنيل فهى قاهرة حقيقية. صحيح أنه كابد كل مشكلات هذه المدينة، ولكـن هـذا كـان ثمن معرفتها بوجهها الحقيقى. فقد شاهد صغار البائعين، وكبار المتغطرسين، والصالونات المتكلفة، والمقاهى التى تفترش الأرصفة بمدخنى النرجيلة... ويقول إن مصر هى بلد القطط. ويحكى عنها بمعدل كل ١٠ صفحات تقريبًا . كذلك يتحدث عن شوارع الزمالك وبولاق، وعن موائد الإفطار فى الشوارع فى رمضان. وكتب أيضا عن محفوظ وصنع الله ابراهيم والغيطانى. ولم ينس الكناسين والإسكافية والمكوجية والحلاقين. ويختتم مارك كرافيتز عرضه بالحث على قراءة هذه اليوميات، ويعتبرها دعوة للسفر إلى مدينة فريدة فى العالم.

ومن عدد مارس ٢٠٠٤ من لوموند دى ليدوكاسيون Le Monde de l'éducation (لوموند التعليمى) نقف عند ملف العدد وعنوانه: "كيف يقدم الأدب إلى الشباب" ؟

تقول ماريلين بومار Maryline Baumard إنه على عكس الأفكار الرائجة حاليا فإن الشباب- وتقصد الفرنسى بالطبع- يحب القراءة. ولكن أى نوع من القراءة؟ تلاحظ كاتبة المقال أن ما يقرأه الشباب هو خليط من القديم والحديث . فإلى جانب كلاسيكيات الأدب تتكون ثقافة شباب اليوم أيضا من مجموعة من "المرجعيات الشبابية" منها الموسيقى والتليفزيون والحاسوب ، ورغم هذا مازال هناك مكان للكتاب لأن ثلاثة أرباع الشباب الفرنسي مازال يعتقد أن القراءة تعد وسيلة ممتعة لقضاء الوقت. وقد طرح سؤال على الشباب هدفه معرفة ما يقرأه، وجاءت النتيجة أن نسبة ١,٥ ٪ من الشباب يقبل على قراءة روميو وجولييت ، يليها مباشرة سيد الخواتم بنسبة ١,١٪ إلى جانب البؤساء على سبيل المثال. أى أنهم يقرأون ستيفن كينج Stephen King إلى جانب شكسبير، الحديث والقديم، فكل شاب يصنع عالمه الثقافى الخاص، ويلتقط من هذا وذاك دون أن يقوم اختياره على تدرج قيمى. وتتساءل كاتبة المقال عن دور المدرسة فى هذا، وتقول إنه منذ عقد تقريبا بدأت المدارس تدخل فى مقرراتها أدبًا ينتمى إلى الشباب إلى جانب كتب بلزاك وهوجو وزولا. فهل يوضع التراث الأدبى والأدب "الصناعى" على حد تعبيرها يوما على قدم المساواة؟

وفى النهاية، توضح الكاتبة أنه من المؤسف عدم وجود دراسات حالية بهذا الشأن ترصد مدى تأثير الحاسوب على الجهاز الإدراكي لهؤلاء المراهقين المولودين فى ظله. فربما لم تعد القراءة فى ظل هذا الوضع الجديد الأداة المثلى لبناء خيالهم.

وعن ورش الكتابة ، تناول مقال تجربة كل من سيسيل لجالى Cécile Ladjali المدرسة بالثانوى ، والكاتب فرانسوا بون François Bon ، وكل منهما ينتمى إلى عالم مختلف ولكنهما يجتمعان على عشق الأدب واللغة. أصدرت سيسيل لجالى مع تلاميذها ديوان شعر ومسرحية تعرض حاليًا على خشبة المسرح. أما بون فله تجربة فريدة ليس فقط مع تلاميذه ولكن أيضا من خلال ورش الكتابة فى السجون ومع المهمشين. تفضل سيسيل الانطلاق من نصوص كلاسيكية وتقول إن تراجيدية سوفوكليس على سبيل المثال بها أبعاد عميقة لا تنضب، كما أنها تجمع بين الخصائص الأسلوبية والنفسية. بينما يفضل بون النصوص المعاصرة، ويحث تلاميذه على الانطلاق من الحياة اليومية ومن نصوص لكولتيس Koltès منغرسة فى الواقع. كما أنه يستدعى أحيانا خبراتهم المباشرة، المستمدة من الأحياء التى يعانون فيها من ظروف معيشية صعبة. ولكن سيسيل ترفض تماما استخدام لغة هذه الأحياء فى الأدب. وتحاول انتزاع هؤلاء الشباب من ظروف

حياتهم اليومية فى هذه الأحياء الصعبة، وتفرض عليهم ثقافتها "البورجوازية" ولكنها تفعل هذا بسعادة غامرة وإيمان سرعان ما ينتقل إلى تلاميذها.

كل منهما له أسلوبه، ولكن الغاية واحدة. وتضيف سيسيل فى النهاية " لسنا هنا مجرد أدوات لمساعدة الطلاب فى الحصول على البكالوريا".

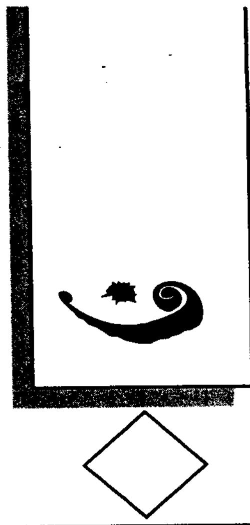
وتحت عنوان "من الكتاب إلى المسرح" كتبت سيلين فييل Céline Viel عن تجربة المخرج جان فيليب ناس Jean-Philippe Nass مع طلاب ريفيين فى المرحلة الإعدادية، استطاعوا تحويل قصة لألبرتو مورافيا إلى مسرحية، وفهموا النص بعمق بدون كراسة أو قلم أو أية أدوات مكتبية ولكنهم جلسوا مع مخرج عرضهم على الأرض بدون أحذية، وحولوا النص إلى عرض استعانوا فيه بخيالهم وبإمكانياتهم الجسدية ، لتتحول الكلمات إلى مشاهد شاعرية تتسم أحيانا كثيرة بالطرافة.

يقول مخرج العرض إن نص مورافيا أتاح له فرصة اللعب، وسمح له بالعودة إلى أساسيات المسرح متمثلة فى الثقة فى الكلمة وفى متعة تجسيد الشخصيات، الأمر الذى يشبه تجربة الطفل وهو يلعب. لقد أراد للتلاميذ أن يعتبروا أنهم أصحاب النص فتنشأ الرغبة فى اللعب وتتكشف من خلالها إمكانيات الجسد والخيال مما يتيح تغذية هذه اللعبة ويعطيها أبعادًا عميقة.

وأختتم هذا العرض بتحقيق حول "حركة البحث الطلابى" بالمجر التى تأسست عام ١٩٩٦. ومن خلالها تمكن ٧٥٠٠ طالب من اكتشاف مباهج حياة المعامل وصعوباتها. ويوضح التحقيق أن للانضمام إلى هذه الحركة كان على المتقدمين من الشباب من الجنسين- وتتراوح أعمارهم بين ١٧ و ١٩ عامًا – الإجابة على سؤالين : لماذا تريد إجراء بحث؟ ولماذا تعتقد أنك أفضل من الآخرين ؟ وكل الأجوبة صالحة ومقبولة. وجميع التخصصات ممثلة فى هذه الحركة، ولكن أكثرها رواجًا كانت علوم الحياة التى استقطبت ٥٩ ٪ من شباب الباحثين فى مقابل ٢٧ ٪ للفيزياء والعلوم الإنسانية والاجتماعية. ولا يخضع اشتراك الباحث لأية قواعد. فالبعض يكتفى بمجرد الحضور والملاحظة، بينما يشارك آخرون فى حلقات بحثية دون مشاركة فى التجارب. ثم هناك فئة تشارك بفاعلية فى المعامل وتقضى فيها معظم وقتها، وهى غالبا فئة سيكون لها إسهام فعال بعد هذا فى البحث العلمى، وسوف تنجز رسائل علمية ممتازة كما يرى مدير أحد معامل الأعصاب البيولوجية المعروفة عالميا فى معهد الطب التجريبى ببودابست.

وتحاول هذه الحركة تصدير نموذجها ، وجار الآن الاتصال بمراكز أخرى لها نشاط مشابه فى العالم. وهناك شبكة للشباب المتميز أنشئت، ولها أفرع فى ٢٥ دولة من بينها الولايات المتحدة وإسرائيل وألمانيا .

ويلاحظ كاتب التحقيق أن هذه الدول لا تشمل فرنسا .. ونضيف، ولا مصر.



دوريات عربية

محمود نسيم

يستطيع المتابع لحركة الدوريات والمجلات العربية أن يلاحظ أمرين: الأول هو انتظامها في الصدور، هذا الانتظام ليس مسألة شكلية معنية بتتابع الأعداد وفق توقيتات محددة، ولكنه جزء أساسى في فاعلية تلك المجلات وقدرتها على اجتذاب القارىء وتكوين صلة دائمة معه، الأمر الثانى هو احتواؤها على مواد متنوعة وفق تبويب مدروس، قائم على المراوحة بين الكتابات المتخصصة والموضوعات التى تبدو علمية وأكاديمية أحيانا، وبين الكتابات العامة التى تعالج قضايا راهنة تمس استجابات قراء متعددين.

هذان الأمران يتجسدان بشكل واضح في العدد الأخير من مجلة "أوان" وهى دورية ثقافية تعنى بمراجعات الكتب تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين.

حيث يكتب عبدالله الغذامى مقالا بعنوان "الإرهاب بوصفه صورة" مضيفا تذييلا يشير إلى أن هذا المقال هو فصل من كتاب سيصدر عن "ثقافة الصورة"، ونشير من جانبنا إلى أن مجلة "فصول" قد أصدرت عددا كاملا من أعدادها الأخيرة عن ثقافة الصورة، وهو عدد أثار أصداء واستجابات واسعة، لعل من آثارها التفات عدد من الكتابات والباحثين لهذا المجال الهام. يوصف الغذامى في مقاله عملية تشكيل الذهن البشرى من جديد وتحوله من ذهنية المنطق ونحوية اللغة إلى ثقافة الصورة ونحوها، فيرى أن نحو الصورة هو ما شاهدناه في الحادى عشر من سبتمبر، حيث تحول منطق الأشياء ليعيد علاقات الفهم والتفسير ويؤسس لخطاب ثقافى جديد، ومن أهم علامات هذه المرحلة كلمة (إرهاب) حيث صارت الكلمة هى المصطلح المركزى لمرحلة الثقافة البصرية، وما جرى عليها من تحول دلالى وما استتبعها من مفاهيم هو ما يكشف عن التغير الجذرى للبشرية وسيكون علامة على مرحلة تتبدل معها كل المصطلحات تبدلا جذريا لتحولها من ثقافة المنطق إلى ثقافة الصورة.

تأتى النحوية الجديدة من حيث هى تغيير في قوانين صناعة الدلالة ومن حيث هى قوانين في التأويل والفهم، تأتى على خمسة أسس هى:

١- إلغاء السياق الذهنى للحدث.

٢- السرعة اللحظية

٣- التلوين التقنى.
٤- تفعيل النجومية وتحويل الحدث إلى نجومية ملونة.
٥- القابلية السريعة للنسيان(إلغاء الذاكرة).

أما إلغاء السياق الذهنى فهو لأن الصورة ليست كلمات. ولأنها تفعل أكبر مما تفعله الكلمات. ولأنها لا تحتاج إلى ترجمة لغوية فإنها بهذا تفصل الذهن البشرى في لحظة الاستقبال عن كل ما تعود عليه ثقافيا حينما كان يستقبل الأخبار العالمية بما فيها قراءته للتاريخ القديم أو سماعه للرواة والمبعوثين ثم سماعه للمذياع حيث كانت اللغة هى الوسيط في ذلك كله ولم يكن الإنسان ليفهم أى شيء من ذلك إلا بربطه بسياق يسبق الحدث ويتم استدعاؤه ذهنيا ليساعد على فهم المقروء أو المسموع. وهنا تحضر اللغة بكل شروطها النحوية والدلالية والمنطقية وبسياقها النفسى والحضارى والثقافى وتشكل قاعدة للتفسير والتحليل.ويكون الحدث بمثابة الجملة النحوية الشفاهية التى تسلك سبيلها في الخطاب المعرفى والاجتماعى لمستهلك الخبر أو المادة المقروءة، غير أن ما يحدث مع الصورة التلفزيونية يختلف عن ذلك من حيث عدم اعتماده على اللغة في الوصول إلى ذهن المتلقى، وهذا يجعل اللغة في خانة المهمل، فالمشاهد ليس محتاجا لها، فقد تحول من مستمع وقارىء حسب النمط القديم إلى مشاهد، وتحول من الأذن إلى العين حتى إن أجهزة التليفزيون صارت الآن مزودة بزر يلغى الصوت تماما ويترك الصورة وحدها تتصرف، إن الاستغناء عن الكلمات كشرط للفهم في استقبال الصورة أدى إلى عزل اللغة ثم أدى إلى إلغاء السياق، وهذا تحول في الثقافة له نتائجه الكبيرة في تحديد المصطلح السياسى والثقافى معا.

ومن هذا التحليل لتحولات الصورة وبنيتها المهيمنة، تنشر المجلة مقالا لعمر مقداد الجمنى يعرض فيه لكتاب أنور لوقا"عودة رفاعة الطهطاوى"، ويتقصى الكاتب العلاقة بين أنور لوقا وطه حسين والطهطاوى ذاكرا بعض الوقائع الدالة على تلك العلاقة وراصدا تجلياتها في الكتاب المعروض. ويركز الكاتب على الفكرة التى أوردها أنور لوقا محددا البداية الزمنية للنهضة نقيضا للتحديدات الشائعة التى تقصرها على الحملة الفرنسية، فأنور لوقا يرى أن النهضة لم تكن أثرا لحملة نابليون بونابرت على مصر، ولكنها أثر لبعثة ١٨٢٦ وتحديدا أثر لفكر الطهطاوى، فحسب لوقا، دأب المؤرخون على تضخيم النتائج المباشرة لحملة بونابرت، وهذا ما تمتلىء به الكتب المدرسية ومراجع التاريخ، ولكن الحملة الفرنسية في نظر لوقا لم تكن إلا لقاء عنيفا بين أبناء الغرب و أبناء الشرق، ولم يتح له قصر المدة ولا روح المقاومة الشعبية من الاستقرار ما يؤدى إلى اتصال فاعل، وكان لوقا قد أشار من قبل وفى موضع آخر إلى مسألة التأثير الثقافى للحملة الفرنسية وعدها أسطورة لابد من مقاومتها، وقد كان لهذه الفكرة صدى كبير في الدراسات الأجنبية آنذاك.

وفى مقالة تتناول مفهوم النص الفيلمى، يرى "علاء عبد العزيز" أن الفيلم هو متتالية بصرية، يتعلق بمجموع اللقطات المكونة له، وذلك تبعا للأسلوب الفيلمى الخاص به، بالإضافة إلى كونه قولا لا شفاهيا، أى أنه ينتفى عنه مبدأ الحوارية القائمة في الاتصال الشخصى، فضلا عن كونه لا يتحقق إلا عبر الشريط الفيلمى كمنتج نهائى، ولا يوجد النص الفيلمى إلا عبر فعلى تدوينه (تصويره) وعرضه، وهذا العرض هو الوجود الفعلى والحقيقى للنص الفيلمى، لذلك يمكننا تعريف النص بأنه بنية متماسكة محددة مفهومة لمعنى، النص، وفق هذا، بناء يحتوى على مجموعة من الأحداث (الصور والكلمات والأصوات) متصلة ببعضها ضمن سياق، يمكنها أن تكون قصة أو حكاية، وهكذا فإن كل أجزاء النص تتلاحم، تعمل معا بهدف إخبارنا بشىء ما.

إن الفيلم يعتمد من حيث هو نص على كل ما يكونه من عناصر سواء أكانت تتعلق بالصورة (الإضاءة، الديكور، الألوان، الشخصيات..) وكذلك على الصوت في مكوناته (الحوار، المؤثرات السمعية، الموسيقى)، وكل هذه الأشياء تشكل منظومة تهدف إلى إخبارنا بشيء ما أو قصدية ما من قبل منتج النص، وقد كان هناك اعتراضات على كون الفيلم نصا، وذلك لأن استعمال كلمة نص كان مرتبطا في البدء بالأعمال الأدبية قبل أن ينسحب على الأعمال الفيلمية وغيرها من الأعمال الفنية.

بالإضافة إلى هذه التحليلات، تنشر المجلة مراجعات متعددة لكتب مختلفة، مما يكون لدى القارىء صورة متسعة ومكثفة معا لحركة صدور الكتب وتنوعها.

مجلة الرافد في عددها الأخير تنشر مجموعة من الدراسات والأعمال الإبداعية المتراوحة بين عروض الكتب والقضايا والاستطلاع والترجمة والشعر والنقد والتشكيل والقصة والمسرح، فضلا عن ملف العدد الذى يتخذ عنوانا هو "الأدب في محاوره المتعددة" وفى إطار الملف، يكتب علي كنعان "القصيدة العربية بين موسيقى الشعر وفضاءات النثر" متوصلا إلى أن القصيدة العربية لا يمكن فصلها عن السياق التاريخى العام، لأنها التجلى الفنى الجمالى المكثف لصورة المجتمع أو - بتعبير أدق - هى صورة رمزية، مصوغة بكلمات ذات إيقاع خاص، عن المؤسسة المهيمنة والسائدة في ذلك المجتمع، بدءا من القبيلة حتى الدولة الحديثة مرورا بالدولة الوراثية في العصرين الأموى والعباسي. ولا ننسى حالة الضعف والاضطراب التى اعترت القصيدة وأضعفتها في العهدين النبوى والراشدى، وكذلك حالة التردى والجمود التى منيت بها في عصر الانحطاط. الشاعر هنا يملك - وفق تصور الكاتب - آلة تصنيع أو ابتكار مكرسة لخدمة الجماعة التى ينتمى إليها، من المقدمات الطللية وحتى قصائد الهجاء، ولا سيما نقائض جرير والفرزدق، ولعل التحول الأول الكبير حدث بفضل الشعراء الصعاليك، هنا نشأت طفرات مبعثرة لمعيار جديد في الحياة بما فيها من قيم، وبما في الشعر من تجليات فنية، ونلاحظ أن القصيدة حافظت على شكلها التقليدى المتوارث لأن الصعلكة كانت حالة فردية طارئة ولم تتحول إلى ثورة أو مؤسسة اجتماعية بديلة.

هذا يقودنا إلى القول إن خروج الشاعر من شكل القصيدة التقليدى يعنى، بصورة ما، خروجه من أسر المؤسسة المهيمنة والسائدة إلى فضاء أرحب.

وعن الرواية العربية وملحمة البحث عن الهوية، تكتب "اعتدال عثمان" محللة عددا كبيرا من الروايات العربية، منطلقة من تصور أولى يرى أن التمييز بين النصوص الروائية العربية يتحدد بقدرة الروائى على أن يجعل السرد موحيا بأكثر من الحكاية المحددة التى يرويها، وبأبعد من مكانها المعين وإطارها المرجعى الأول وشخصياتها الفاعلة، بمعنى أن القيمة الأدبية تفرض نفسها حين يكشف العمل الروائى عن اتساع مدى الرؤية الكامنة فيه، فنجد أن "هنا" التى يعبر عنها الكاتب هى أيضا "هناك" في أى بلد عربى آخر، كذلك فإن "الذات" الراوية أو المروى عنها تكون أيضا "نحن" ليس على مستوى الواقع العربى فحسب، بل على المستوى الإنسانى بصورة عامة، بهذا التصور يتضح الفهم لمسألة العالمية، فالعالمية تبدأ بالمحلية ولا تنتهى عندها. هكذا فعل نجيب محفوظ، فجعل من الحارة المصرية مسرحا لآلام الإنسان وآماله في وضعه العربى الخاص، الذى يتخطى حدود التاريخ والجغرافيا ليعبر عن قضايا الإنسان في كل زمان ومكان.

بهذا المعنى أيضا لا يعود السؤال عن خصوصية الرواية العربية سؤالا عن خصائص الرواية المصرية مثلا، أو السورية أو العراقية، بل يصبح سؤالا عن أدبية النص، أى عن تميز هذا العمل الروائى أو ذلك بلغة وطرق سردية تحتوى على المختلف والمؤتلف، وتعبر عن خصوصية ثقافية

عربية فيما تحتل مكانة عالمية، بسبب هذه الخصوصية نفسها. من الطبيعى في هذه الحالة أن يكون الاعتراف العالمى بمشروع روائى كبير اعترافا بقيمة الرواية العربية وبتعدد الخصوصيات السردية المنتشرة في مختلف أرجاء الوطن العربى، كذلك يصح القول بأن لنا داخل اللغة العربية الواحدة لغات روائية متعددة.

ومن الرواية إلى المسرح، حيث يكتب "يحيى الحاج إبراهيم" عن البناء وترهل المعمار في النص المسرحى، بادئا بتحديد نقاط يمكن أن تشكل مداخل لكتابة المسرح، هذه النقاط هى:

منهجية الكتابة للمسرح.

الوعى بالنص المسرحى وعلاقته الجدلية بالعرض المسرحى.

بناء النص المسرحى المتغلغل في النسيج الاجتماعى: ضرورة حضارية.

خلل الصياغة في اللغة وفى بناء النص المسرحى: انكسار يفضى إلى ترهل المعمار في النص المسرحى.

النصوص المسرحية القائمة على مزج الخيال بالواقع تفسح المجال لتداخل الأمكنة والأزمنة في فضائها الأسطورى والتاريخى والواقعى فتحول المتفرج كقطب مشارك وله حضوره الفاعل في بناء العرض المسرحى.

هذه مفاتيح للدخول إلى إمكانية التنوع في الكتابة للمسرح بما يتيح لهذا المسرح أن يكون حيا وفاعلا عبر مناهجه ومدارسه المختلفة منذ أن عرفته بلاد الإغريق والحضارة اليونانية في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد، وبدأ المسرح فيها ـ كما هو معروف ـ احتفاليا مرتبطا بالنسيج الاجتماعى والفكرى والنشاط الإبداعى من أغان وصياغات شعرية منبثقة من الملاحم اليونانية والأساطير المزدحمة بالنبوءات والقدرية المهيمنة على الحياة.

بهذا تنوعت التجربة في الكتابة للمسرح، كما تنوعت الفضاءات والأشكال وأسماء الاتجاهات والمدارس المسرحية وكذلك المذاهب الفلسفية المرتبطة بتطور المسرح. فهناك المسرحى (عبد الكريم برشيد) في "المغرب" يتبنى الاحتفالية في المسرح. كمشروع "فنى وأدبى وفلسفى" فالاحتفالية ترى أن، المسرح هو المجتمع من خلال واقع جديد، فكرى وسياسى وأخلاقى وفنى ينفعل الإنسان والفنان بموجبه مع العالم ثم يحاول تفسير هذا العالم ومن ثم يسعى لتغييره.. إذن الاحتفالية مشروع منهجى يبحث في تجسيد الكتابة الحية داخل الزمان والمكان والبيئة والفضاء السينوغرافى.

وهكذا ـ سعت المجلة عبر ملفها الرئيسى تقديم مقالات تتناول الأشكال الفنية المختلفة، إلى جانب المواد الأخرى التى تشمل بعض النصوص الإبداعية والرسائل والترجمات والحوارات، مما يشكل في مجموعه مادة متنوعة.

هذا التنوع هو ما نلاحظه كذلك في مجلة العربى التى أضحت واحدة من المجلات الأساسية في الثقافة العربية بانتظامها المتواتر عبر سنوات طويلة، وبمنهجها القائم على التواصل مع القارىء العام. يستهل "سليمان إبراهيم العسكرى" العدد الأخير بمقالة عن العرب بعدسة يابانية، بادئا بسؤال بسيط: ما الذى تمتاز به آلة تصوير يابانية؟

سؤال يمكن أن يجيب عنه ملايين العرب، وغير العرب، ويكون الإجماع في الإجابة: "إنها الدقة، والسلاسة، وصفاء الصورة، وهذه الصفات نفسها يمكن أن نطلقها على رؤية المستعرب اليابانى "نوبو أكى نوتوهارا" والتى ضمنها في كتابه "العرب ـ وجهة نظر يابانية"، وهى رؤية قد نتفق أو نختلف مع القليل أو الكثير من جوانبها، لكننا لا نستطيع إلا الإجماع على أنها رؤية دقيقة، وسلسلة، وصافية، وتتفوق على آلات التصوير اليابانية بأنها مفعمة بالعاطفة المليئة

بالحب، والصدق الحى الذى يخلص في القول، دون أى حسابات أو مداورات ماكرة - مما لمسناه كثيرا في الاستشراق الغربي - سواء كان لأسباب ديبلوماسية تخفى آلام الحقيقة، أو لمنطلقات عدائية تبرز سوءات موجودة أو مختلفة.

"نوبو أكى نوتوهارا" نفسه، هو قصة دأب ودقة وصفاء وسلاسة يابانية، فقد بدأ تعرفه على اللغة العربية في جامعة طوكيو للدراسات الأجنبية عام ١٩٦١ مع افتتاح أول قسم للدراسات العربية بها، ولم يكن يعرف حرفا من اللغة العربية ولا شيئا عن ثقافة العرب، لكنه - كما يصف نفسه لحظة اختيار الالتحاق بهذا القسم الجديد والغامض - تحرك في داخله صوت يدعوه لدراسة اللغة العربية، شيء من المصادفة وإغواء المجهول، وعلى الفور قرر المغامرة، وبدأ الدراسة، بل بدأ رحلة امتدت أربعين عاما - حتى لحظة تأليف الكتاب - ولم تكن رحلة هذه الأعوام الأربعين مقصورة على دراسة اللغة العربية. بل الإبحار في آدابها، والأهم من ذلك هو الإبحار في المحيط العربى ثقافيا وسياسيا واجتماعيا وإنسانيا، ليس فقط على مستوى القراءة والمتابعة النظرية، بل أكثر وأبعد وأعمق على مستوى المعايشة اليومية الحقيقية. فزيارات نوتوهارا لبلدان العالم العربى - والتى توشك أن تغطى معظم أقطاره من المغرب إلى المشرق - لم تقتصر على مخالطة الأكاديميين والمثقفين الرسميين والعيش كما يعيش الأجانب في البلاد العربية، بل تغلغلت في نسيج الحياة التى يكشف عنها الشارع العادى، والإنسان العادى، والمثقف غير المبرمج برمجة رسمية، وهذا كله تعكسه صفحات كتاب نوتوهارا عن العرب، من حيث ملاحظاته الدقيقة لما يحدث أمام أبواب المصالح الحكومية أو في داخلها من تكدس للبشر وإهمال لمصالحهم وإهدار للجهد والوقت، أو اختياراته الحرة لأصدقاء من العرب أبعد ما يكونون عن الأنماط والقوالب الرسمية، ابتداء من المثقفين العرب ذوى الآراء الناقدة حضاريا وسياسيا واجتماعيا، ووصولا إلى بدو الصحراء العربية الذين يكاد معظم العرب لا يعرفونهم كما عرفهم هذا اليابانى المدهش.

وفى مقالة أخرى، يكتب أحمد أبو زيد عن أخلاقيات المستقبل العلمانية، حيث يرى أن مشكلة البحث عن أخلاقيات للمستقبل تفرض نفسها على المفكرين والكتاب، بل وعلى كثير من العلماء، لأن التقدم غير المحسوب في مجالات العلم والتكنولوجيا والذى لا يخضع لأى قيود وقلما يأخذ في الاعتبار البعد الأخلاقى قد تنجم عنه مشكلات إنسانية خطيرة يتضاءل أمامها كل ما يمكن لهذا التقدم تحقيقه من فوائد ومكاسب، مادية أو اقتصادية أو حتى اجتماعية. وليس من الضرورى في رأى كثير من هؤلاء المفكرين والكتاب أن يكون الدين هو المصدر الوحيد، أو حتى المصدر الأساسى لهذه الأخلاقيات المستقبلية مثلما كان عليه الحال خلال معظم فترات التاريخ. فالدين يتراجع الآن بشكل ملحوظ ويحتل مرتبة ثانوية بالنسبة للكثيرين في الغرب، أمام الزحف العلمى والتحديث التكنولوجى المتواصل والميل المتزايد نحو الاتجاهات العلمانية والتفكير العقلانى الوضعى، وانحسار الثقافات التقليدية تدريجيا أمام هذه المتغيرات الجديدة. والواقع أن هذه المشكلة كانت قد بدأت في الظهور منذ منتصف القرن الماضى إن لم يكن قبل ذلك ولكنها لم تحظ حينذاك بمثل ما تحظى به من اهتمام في الوقت الحالى. ففى الخمسينيات الماضية على سبيل المثال ألقت مارجريت نايت أستاذة الفلسفة في إحدى الجامعات البريطانية سلسلة من الأحاديث أو المحاضرات في الإذاعة البريطانية ضمن برنامج المحاضرات التذكارية السنوية بشرت فيها بظهور مبادىء أخلاقية دنيوية أو علمانية مستمدة من حقائق الحياة الواقعية وتتولى تنظيم العلاقات بين الناس ورسم قواعد السلوك وبذلك تحل محل الدين بالمعنى المعروف للكلمة، وقد أثارت تلك المحاضرات كثيرا من النقد والجدل وقت إذاعتها؛ فقد كانت بريطانيا لا تزال متمسكة حينذاك بتقاليدها وقيمها الأخلاقية والدينية، وكانت الكنيسة تتمتع بمكانة عالية في نفوس

الناس، وكان لها تأثيرها القوى في المجتمع والدولة على السواء، وقد تراجعت هذه المكانة خلال نصف القرن الأخير تراجعا كبيرا.

والسؤال الذى يسيطر على أذهان الكثيرين الآن في هذا الصدد هو مدى إمكان قيام مبادىء أخلاقية عامة أو (أخلاقيات كوكبية) - حسب التعبير المستخدم الآن - تستطيع أن تفرض على المجتمع الإنسانى بأسره ضرورة توفير حد أدنى من التفاهم والاحترام اللذين يسموان فوق عوامل التفرقة والتنافر والتباعد، وما ينشأ عنها من صراعات تهدد وحدة الجنس البشرى بل وقد تقضى عليه تماما، فالذى يشغل بال هؤلاء المفكرين إذن هو البحث عن أخلاقيات تضمن تحقيق السلام العالمى القائم على الفهم والتسامح والاعتماد المتبادل وتحفظ للفرد كرامته الإنسانية كما تعمل على الارتقاء بمستوى نوعية الحياة.

من هذا التساؤل المحورى، المتعلق بأخلاقية العلم، ننتقل مع العدد إلى كتابة أخرى، حيث تكتب كوليت خورى قصتها مع الكتابة، وفى مناخات تلك الكتابة المرسلة والمتدفقة، نقرأ: طوال حياتى ما استطعت أن أقدم شهادة عن نفسى.

بل أنا لا أعرف أصلا ما معنى أن أقدم شهادة عن نفسى!

ويهونون الأمر علىَّ.. ويقولون:

"- إذن حديثنا عن تجربتك مع الكتابة!" وأقف مذهولة حائرة! وهل حكايتى مع الكتابة.. تجربة؟

أكل هذه السنوات المطرزة بالحروف، والمنسوجة بالأفكار والفياضة بالأحاسيس.. والمتناثرة حكايات.. أكل هذه السنوات التى هى عمرى.. تجربة؟ وهذه الدرب الصعبة الوعرة التى قطعتها.. بسمة تغرق في دمعة.. وضحكة تخنقها غصة.. وثانية تتعارض مع ثانية.. وخطوة تسابق خطوة.. بين الزهور والأشواك.. وتحت الشمس وفى العتمة..

ورغم الصواعق والعواصف والضباب.. أهذه الدرب بطولها وعرضها.. تجربة؟؟

حكايتى مع الكتابة لم تكن في يوم من الأيام.. تجربة! إنها قصة حياتى..

وقصة حياتى طويلة عريضة مليئة..

ومن الصعب جدا بل من المستحيل أن أحشرها في شهادة محدودة!

قصة حياتى هى الشهادة على عصر بكامله.. فكيف أسجنها في مقالة؟

مجلة الهلال، المجلة الأكثر امتدادا في الزمن وحضورا في الواقع، تنشر جزءا خاصا عن "الرحلة - آفاق جديدة" حيث يكتب يوسف عبد الرحمن عن إسلام الرحالة الغربيين: قناع أم اقتناع؟ مستخلصا بعد عرض سريع لتجارب الرحالة أن علاقة الرحالة الغربيين بالدين الإسلامى مرت بمراحل ثلاث. أولهما التخفى بأزياء وأسماء إسلامية بهدف دخول المدينتين المكرمتين المحرم دخولهما على غير المسلمين من أمثال (بيرتون الإنجليزي وباديا الأسبانى). والثانية الإعلان أو التظاهر باعتناق الإسلام قبيل السفر إلى مكة مثل: (بيركهارت السويسرى الأصل. وهورخرونيه الهولندى). مما آثار الشك والريبة في صحة إسلامهم. أما المرحلة الثالثة التى يمثلها محمد أسد (ليوبولد البولندى) وعبد الله فيلبى "هارى سانت جون فيلبى الإنجليزي" فإسلامهم لم يأت ارتجالا فجائيا، بل تبلور عبر سنين من التفكير والدراسة والمقارنة.

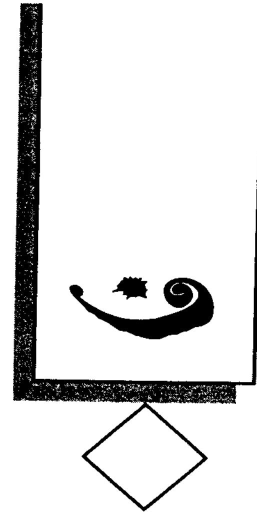
وفى الملف يكتب ماهر شفيق فريد عن مصر في عيون الرحالة، وعرفه عبده على عن أول رحالة أوربى في بلاد اليمن، فضلا عن احتواء المجلة على موضوعات متنوعة تشمل مقالا لوديع فلسطين عن الشاعر أبو شادى وشعره في الملك فاروق والثورة، ومصنع الأحلام ضد بوش للناقد مصطفى درويش، ويتساءل محمد عرابى كاتبا مقالا حول: هل مازالت بلادنا تمتلك السحر الفنى؟

وفى باب "التكوين" وهو أحد الأبواب الثابتة والهامة في المجلة، والذى يتيح للقارىء فرصة التعرف على مراحل التكوين الفكرى والمهنى لبعض رموز الثقافة المصرية، وفى هذا العدد، تكتب هدى وصفى عن بعض المحطات الأساسية في رحلتها العلمية والثقافية معا، متوقفة أمام بعض العلاقات الأساسية في حياتها (الأب ـ الأم ـ الجد) وبعض المراحل العمرية، طالبة وباحثة ثم أستاذة في الجامعة ومديرة للمسرح القومى ومؤسسة لمركز الهناجر، مع بعض الإشارات إلى وقائع معينة في السيرة الحياتية والتكوين الفكرى، معا.

وفى سياق تلك الكتابة الراصدة للتكوين والتجربة، نلتقى مع هذه التأملات الشفيفة: أتذكر ـ بجلاء ـ أن المواجهة المبكرة مع الموت كان لها أثر شديد العمق في نفسي ، لقد حصدت هذه المواجهة أكثر من مرة ، ففي طفولتي فقدت الأب ، والجدة ، ثم الخال الذي كان بمثابة بديل للأب، وكان هذا قاسيا على نحو خلف أثرا دائما ، بحيث أصبح أي "فعل" يرتبط لدي بسؤال معلق حول نهايته ، فكما أن هناك تراكما لا يمكن إنكاره ، فإن كل "فعل" يمضي بلا توقف نحو نهاية ما تخصه ، ولا أستطيع القول إن مسألة النهاية هذه كانت أمرا معطلا في حياتي ، بل بالعكس ، فقد بدت وكأنها تفجر منابع لا تنضب للتأمل ، وتحفز على محاولة مستمرة، ولا تكل، تجاه المزيد من الأمانة والصدق في "الفعل" ، سواء مع الذات ، أو مع العالم ، أو مع الناس. ففي قرارة النفس هناك إيمان عميق ، لا ينحصر في الانتماء الديني فحسب ، إيمان بأن ثمة تكلفة لكل فعل ، ثمة ثمن أو مقابل سواء للخير أو للشر ، وبالتالي ، فأيا كانت النهايات التي تمضي نحوها الأفعال ، فهي لا تتساوى قط ، وقديما كانوا يرمزون لهذا النوع من الإيمان بالآلهة نمسيس ، ولكن بغض النظر عن ذلك ، فهذا الأمر مستقر تماما في قناعاتي ، وبالطبع فمثل هذه الأفكار قد تبدو الآن بوصفها مثالية أكثر مما ينبغي ، أو قد تبدو كأمور تم تجاوزها في أذهان الشباب والأجيال الجديدة ، ولكنني أنتمي لهذه المنظومة من القيم على أية حال .

* * *

وهكذا ـ مع انتظام الصدور وتعدد الأبواب والموضوعات والصياغات، تقدم الدوريات العربية صورة مكثفة لما يمور في الواقع الثقافى الراهن.



خمس رسائل

ماهر شفيق فريد

ترجمة التعبيرات الاصطلاحية الاستعارية [1]

تطرح هذه الرسالة سؤالاً مؤداه : كيف يتسنى للمترجم أن يترجم التعبيرات الاصطلاحية من العامية العربية (فى مصر) إلى العامية الإنجليزية آخذاً فى الاعتبار الإطار الثقافى للمتلقين العرب والإنجليز؟ وفى سعيه إلى الإجابة عن هذا السؤال يفيد الباحث من العديد من المراجع فى نظرية الترجمة وممارستها لباحثين بريطانيين وأمريكيين (ج.فيرث، يوجين نايدا، ت. سافورى، سوزان باسنت، إلخ..) وباحثين مصريين وعرب (محمد البطل، محمد عنانى، سعد جمال، على عزت، إلخ..) كما يرجع إلى بعض أعمال أدبية بالعامية المصرية ليحيى حقى وسعد الدين وهبة ويوسف إدريس.

وتتألف الرسالة من: أربعة فصول، وببليوجرافيا، وقائمة بالاختصارات المستخدمة.

ففى الفصل الأول (مقدمة : الترجمة والثقافة والتعبيرات اللاصطلاحية الاستعارية) يقرر الباحث أن اللغة، باعتبارها وسيلة اتصال بين أفراد المجتمع، هى أبلغ تعبير عن ثقافة المجتمع. إنها تعكس هوية الفرد وطريقة تفكيره ورؤيته للعالم المحيط به وتصوراته الاجتماعية والمعرفية. ومن ثم لا تعمل اللغة والثقافة منفصلتين، ويلزم أن ندرج الوحدات اللغوية فى البيئة المحيطة بها. والتعبيرات الاستعارية التى يستخدمها الناس تجسد – بأبنيتها وتراكيبها ومفرداتها ونحوها ومعانيها – اتجاهات الناس وتصورهم للحياة والعالم.

ومن الواجب على المترجم أن يتذكر دائماً أن كل لغة لها واقعها الاجتماعى والثقافى المميز؛ مما يعنى أن المجتمعات المختلفة تعكس عوالم متميز بعضها عن بعض، وأنها تستخدم رموزاً لغوية مغايرة لسواها وتلصق عليها بطاقات ذات أسماء مختلفة، ومن ثم يتعين على المترجم أن يُحل وحدات الخطاب فى السياق الخاص بها: اجتماعياً وثقافياً وتقليدياً.

ويورد الباحث تعريف روبرت جوين للاستعارة بأنها: "شكل مجازى يتضمن مقارنة بين كيانين مختلفين. إن الاستعارة تقوم بوثبة كيفية من مقارنة معقولة إلى تماه أو اندماج لشيئين بهدف صنع كيان جديد يضرب بسهم فى خصائصهما معاً".

والفصل الثانى (تصنيف، من زاوية التراكيب، للتعبيرات الاصطلاحية الاستعارية فى العامية الإنجليزية والعامية العربية فى مصر) يعمد إلى تحليل التعبيرات الاستعارية إلى مكوناتها،

أو "إعرابها" من منطلق أن تحليل التراكيب أساسي للفهم ومعوان على إدراك الطريقة التي تعمل بها الاصطلاحات وظيفياً.

أما الفصل الثالث (تصنيف وظيفي للتعبيرات الاصطلاحية الاستعارية في العامية العربية في مصر) فيسعى إلى إلقاء الضوء على التفسير الوظيفي للتعبيرات الاصطلاحية الاستعارية في سياقها الاجتماعي بما يعكس البعد المشترك بين مجموعة من الناس تعيش في مجتمع. إن المعنى والاستخدام ملامح محورية أساسية في دراسة التعبيرات الاصطلاحية الاستعارية، و"الموقف" بعد أساسي في دراسة اللغة: بمعنى أن ما يقوله الناس يختلف من موقف إلى موقف. ويسجل الفصل أن المصطلحات تغطي رقعة واسعة من الموضوعات مثل: أجزاء الجسم، الألوان، الحيوانات، الثياب، الزهور، الطعام والطهو، الموسيقى، المكان، الزمان.

والفصل الرابع (نتائج وخاتمة) يعالج بعض المشكلات التي تواجه مترجم العبارات الاصطلاحية العامية العربية إلى ما يقابلها في اللغة الإنجليزية، إن الترجمة عملية معقدة تعكس عدة متناقضات منها: على الترجمة أن تنقل كلمات الأصل، عليها أن تنقل الأفكار الواردة في الأصل، عليها أن تبدو كما لو كانت عملاً أصيلاً وليس نقلاً، عليها أن تعكس أسلوب الأصل، إلخ.. وعلينا أن نتذكر دائماً أن اللغة في حالة تغير مستمر (يذكر الباحث من التعبيرات التي دخلت الكلام العامي حديثاً: "يكبر دماغه"، "روشنة"، "شباب طحن"، "يحلق له" إلخ..)

أضف إلى الصعوبات السابقة أن على المترجم أن يحافظ على القيمة الجمالية للتعبيرات الاصطلاحية الاستعارية، وأن يضع في اعتباره اختلافات التنغيم intonation التي تعدّل المعنى (فعبارة مثل: "يا فتاح يا عليم!" يمكن أن تعني: "أدعو الله أن يكون هذا يوماً مباركاً!" أو قد تعني — على العكس — "وأسفاه على الخسارة التي حلت بي!") والموقف الثقافي في لحظة التفوه بالعبارة هو الخليق أن يحدد المعنى المقصود.

ويختم الباحث الرسالة بإيراد قول ج. كاتفورد في كتابه "نظرية لغوية في الترجمة" (مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٦٥): "المشكلة المركزية في ممارسة الترجمة هي مشكلة العثور على معادل في ترجمة اللغة المستهدفة للمادة النصية الموجودة في اللغة المنبع".

وتمتاز الرسالة بأنها، مع اصطناعها المنظور اللغوي البراجماتي (التداولي)، لا تغفل البعد الثقافي لعملية الإرسال والاستقبال بين لغتين، وتضع في اعتبارها دائماً السياق الاجتماعي لاستخدام التعبيرات العامية الاصطلاحية ومحاولة نقلها. وهي مذيلة ببليوجرافياً جيدة.

ويشوب الرسالة عدد من الأخطاء الطباعية تحتاج إلى مراجعة وتصويب. وقد يكون من المفيد، بعد أن أثبت الباحث تمكنه من نظرية الترجمة ومشكلاتها، أن يعمد في المستقبل إلى ترجمة عمل أدبي مكتوب بالعامية المصرية — قصة ليوسف إدريس مثلاً، أو مسرحية لميخائيل رومان، أو قصيدة لبهاء جاهين — إلى الإنجليزية مستفيداً من وعيه بما تتضمنه هذه العملية من مخاطر وإمكانات كي يكتمل التنظير بالتطبيق، ويتحقق التفاعل الثقافي بين اللغتين على نحو عيني مجسد.

"رؤية إمامو أميرى بركة للقيم والمجتمعات الغربية[٢]"

ترمي هذه الرسالة التي تقع في ١٥٣ صفحة إلى دراسة مسرحيات الكاتب المسرحي الأفرو-أمريكي المعاصر إمامو أميرى بركة (لوروا جونز) وتحليلها بما يكشف عن رؤيته للقيم والمجتمعات الغربية، مدللا في ثنايا ذلك على دقة ومقدرة درامية ومعرفة ثاقبة بموضوعه. وتعمد الرسالة إلى التركيز على بعض أعماله في مرحلته الباكرة ثم في مرحلته اللاحقة الأكثر نضجاً.

وتتألف الرسالة من: تصدير، فأربعة فصول هي: (١) نظرة شاملة ومسح للمشهد المعاصر من حيث علاقته ببركة من ١٩٦٤-١٩٧٧ مع الإشارة، بوجه خاص، إلى حياة بركة وأعماله (٢)

اتجاه بركة إزاء العنصرية وتنامى استهجانه لها كما يتمثل فى مسرحيات : الهولندى (١٩٦٤) العبد (١٩٦٤) المرحاض (١٩٦٤). (٣) تحليل نقدى لـ "أربع مسرحيات سوداء ثورية" (١٩٦٥-١٩٦٧) لبركة : وحدة الموت التجريبية (١٩٦٥) قداس أسود (١٩٦٦) طيب العيش العظيم (١٩٦٧) القلب المجنون (١٩٦٧) (٤) نمو آراء بركة وتطوره كما يتمثل فى أعماله اللاحقة والأكثر نضجاً : سفينة العبيد (١٩٦٩) س ١ (١٩٧٦) حركة التاريخ (١٩٧٧)، فخاتمة تتضمن تقويما عاما لعمل بركة، فببليوجرافيا.

والفصل الأول من الرسالة بمثابة نظرة عامة إلى حياة بركة وأعماله.

أما الفصل الثانى ففحص لأعماله المكتوبة فى النصف الأول من عقد الستينيات بما يكشف عن تعاظم وعيه بأخطاء مجتمع البيض وخطاياه.

والفصل الثالث محاولة لدراسة مسرحياته الثورية فى النصف الثانى من عقد الستينيات تبرز درجة تطور نظرته إلى البيض.

والفصل الرابع دراسة لمسرحيات بركة من أواخر الستينيات حتى أواخر السبعينيات، وهى فترة حقق فيها وثبة كبرى ونضجت رؤيته الدرامية والإنسانية.

وتنتهى الرسالة إلى أن بركة كان فناناً واعياً كشف النقاب عن عيوب المجتمع الأمريكى. وتؤكد الخاتمة أنه لم يكن ضيق الأفق أو متعصباً، وإنما كان فنانا مرهف الحس بما يدور حوله.

ويُحسب للرسالة أنها تصطنع منهجاً تحليلياً يجمع بين دراسة الخيوط الفكرية (التيمات) لمسرح بركة ووسائله التقنية، كما تغطى أهم مسرحياته. ويحكم الدراسة منطق مستقيم تترتب نتائجه على مقدماته.

وتمتاز الرسالة بأنها تتناول مسرحيات بركة فى إطارها الحضارى الأعمّ ومن حيث علاقتها بانهيار "الحلم الأمريكى" وتحول الولايات المتحدة الأمريكية — بعد الحرب العالمية الثانية — إلى قوة استعمارية، والصراعات العرقية فى داخلها بين البيض والملونين، خاصة السود الذين يبلغ عددهم قرابة العشرين مليون، وهم مع ذلك مواطنون من الدرجة الثانية فى بلادهم.

وتطرح الرسالة عدداً من الأسئلة، محاولة الإجابة عنها: ما مبرر كراهية بركة للرجل الأبيض؟ إذا لم يكن بركة مؤمنا بعدم العنف والمقاومة السلبية — على طريقة غاندى ومارتن لوثر كنج — وسيلة لتحقيق التغير الاجتماعى، فهل هو مؤمن بالعنف بمعناه الحرفى وبالمقاومة النشطة؟ إذا كان الرجل الأبيض — "الأدنى" فى نظر بركة من نظيره الأسود — يمسك فى عالمنا الفعلى بزمام القوة، فما الإمكانات العملية المتاحة للسود كى "يعيدوا تمدين" هذا "العالم الوحشى"؟ كيف تستخدم مسرحياته — باعتبارها من أعمال "المسرح الثورى" — الطرح الدرامى سلاحاً للتغير ومرآة ترسم ملامح المجتمع الغربى وقيمه رسماً دقيقاً؟ ما الرسالة التى تسعى هذه المسرحيات إلى توصيلها؟

وتوضح الرسالة أهم المؤثرات الإيديولوجية والإبداعية فى عمل بركة : مالكولم إكس، ومارتن لوثر كنج، وجيمز بولدوين، وو. دى بوا وغيرهم، فضلاً عن مؤثرات كتاب بيض مثل: وليم كارلوس وليمز، وإزرا باوند، وت.س. إليوت، وجريجورى كورسو، وجاك كيرواك، وآلن جنسبرج، وتشارلز أولسون. كما تشير إلى أثر بركة فى كتاب سود من طراز: إد بالنز (فى الدراما) وديفيد هندرسن (فى الشعر) وإسماعيل ريد (فى الشعر والقصة).

وقد أبرزت الرسالة الصلات بين مسرح بركة ومسرح القسوة عند الكاتب الفرنسى أنتونين أرتو، وتطورات فكر بركة من مناضل فى قضية السود، إلى معتنق للإسلام، إلى تحوله إلى الماركسية.

وتنتهى الرسالة ببليوجرافيا تغطى مصادر البحث الأولية (أعمال بركة من مسرحيات

وسيرة ذاتية ومقالات) ومراجعه الثانوية (كتابات النقاد عنه) موردة العديد من الكتب والدوريات، وإن كانت لا تحاول الاستفادة من شبكة الإنترنت.

"اثنان من شعراء الحرب [العالمية الثانية] فى الشرق الأدنى [والأوسط] : كيث دوجلاس وسيدنى كنر"(٣)

تتناول هذه الرسالة اثنين من شعراء الحرب العالمية الثانية حاربا فى الشرق الأدنى والأوسط هما : سيدنى كيز (١٩٢٢-١٩٤٣)، وكيث دوجلاس (١٩٢٠-١٩٤٤) وكلاهما من خريجى جامعة أكسفورد، وقد لقيا مصرعهما فى الحرب : كيز فى تونس، ودوجلاس فى فرنسا.

والفرق الرئيس بين الشاعرين - كما تراه الباحثة - هو أن دوجلاس ينتمى إلى فئة الشعراء المعارضين للحرب؛ شأنه فى ذلك شأن أوين وساسون وروزنبرج، وفى شعره تتردد أصداء من عملهم، بل إنه يكاد يحاكيهم أحياناً. أما كيز فكان - على العكس من ذلك - مؤيداً للحرب، وتسعى الرسالة إلى نقض مفهومه للبطولة العسكرية؛ حيث إنه مفهوم أقرب إلى التجريد لا يكاد يصدق على الحرب الحديثة التى تعتمد على الآلة أكثر مما تعتمد على الشجاعة الفردية للمحارب. وقد كان انشغال كيز بالموت راجعاً إلى عوامل نفسية؛ حيث إنه كان استبطانياً مشدوداً إلى التأمل الميتافيزيقى ورومانطيقيا جديداً متعلقاً بالتاريخ والأسطورة، على حين كان دوجلاس انبساطياً مقبلاً على الحياة وعلى معرفة الآخرين. وتعقد الرسالة مقارنة بين الشاعرين من حيث التصورات والنوايا والتقنيات والأساليب منتهية إلى أن دوجلاس يتفوق على صاحبة فهو شاعر كبير، بينما كيز -رغم كل نبوغه المبكر - لا يعدو أن يكون شاعراً ثانوياً.

وتتألف الرسالة (٢٤٥ صفحة) من مقدمة، فستة فصول، فببليوجرافيا مختارة، إلى جانب قائمة بالاختصارات المستخدمة فى ثنايا الرسالة، وملخص إنجليزى وآخر عربى، وتحمل الفصول العناوين الآتية :

- الفصل الأول : الاهتمامات الباكرة لسيدنى كيز وكيث دوجلاس قبل مشاركتهما فى الحرب.
- الفصل الثانى : الحرب باعتبارها نقطة تحول كبرى فى حياة سيدنى كيز وكيث دوجلاس الأدبية.
- الفصل الثالث : الانشغال بفكرة الموت ومعناه عند سيدنى كيز وكيث دوجلاس.
- الفصل السادس : خاتمة وتقويم.

وتنتهى الرسالة ببليوجرافيا وافية تدل على إحاطة بالموضوع، ومتابعة للجديد فيه، مع إفادة من المواد الموجودة على شبكة الإنترنت.

ويُحسب للرسالة أنها تعالج فترة مهملة نسبياً من تاريخ الشعر الإنجليزى الحديث هى فترة مطلع أربعينيات القرن العشرين، وأنها تستخدم منهجاً تحليلياً يلقى الضوء على قصائد الشاعرين (خاصة فى الفصل الخامس)، وتعقد مقارنات كاشفة بين الشاعرين وأدباء آخرين مثل: آلن لويس (الذى كان موضوع رسالة الباحثة لدرجة الماجستير) وبرنارد شو ("السلاح والإنسان") وفرجيل ("الإنيادة") ووبستر ("الشيطانة البيضاء") فضلاً عن المقارنة بشعراء الحرب العالمية الأولى (روبرت بروك وآخرين) وقصائد ت.إ. هيوم التصويرية.

وفى القسم الخاص بكيز من الرسالة أبرزت الباحثة تأثره بنظريات العالم النفسى السويسرى كارل جوستاف يونج، وبالشاعرين: ريلكه وييتس، كما استعرضت آراء النقاد والباحثين فى الشاعرين، ومنهم ت.س.إليوت الذى أعجب بقصائد دوجلاس ووصفها بأنها "واعدة على نحو بالغ".

ولا أوافق الباحثة على اعتبارها دوجلاس "شاعراً كبيراً"، وإن وافقتها على تفوقه على كيز؛ فالشاعر الكبير - كما أوضح ت.س. إليوت فى مقالته "ما الأثر الكلاسيكى" (١٩٤٥) -

ينبغي أن تتوافر فيه عدة شروط مثل: نضج العقل، وآداب السلوك واللغة، والشمول، والعالمية، وهى شروط لا تتوافر فى حالة دوجلاس الذى مات، مثل كيز، فى شرخ الشباب ولم يكتمل عطاؤه.

وتشوب الرسالة بعض هفوات لغوية تم توجيه نظر الباحثة إليها لتصويبها. وتذكر عرضاً أن الشاعرين لم يكونا متعاطفين مع شعراء الثلاثينيات — أودن وجماعته ـ ولكنها لا تفى هذه النقطة حقها من البحث، كما تنسب رواية إ.م. فورستر "طريق إلى الهند:" إلى د.هـ. لورنس، وهى غلطة ينبغى تصحيحها.

"استكشاف الطبيعة والنفس فى شعر تدهيوز"(٤)

تهدف هذه الرسالة إلى إلقاء الضوء على بحث الشاعر الإنجليزى تد هيوز اللاشعورى عن ذاته المنقسمة وكيف توازى ذلك مع استكشافه للطبيعة، وهو استكشاف ينتهى بالتوحد معها والتصالح مع عناصرها.

وتبين الرسالة كيف كان عقل هيوز ساحة قتال تلتقى فيها قوى متعارضة، وكيف استخدم الأسطورة متأثراً بقراءاته فى الثقافات الشرقية والبدائية كما تأثر بفلاسفة من طراز شوبنهور ونتشه وكركجارد، كذلك أفاد من كتابات عالم النفس السويسرى يونج و- بدرجة أقل — من كتابات فرويد ولوراسترونج وغيرهما.

وتتألف الرسالة من: مقدمة، وثلاثة فصول، وخاتمة، وببليوجرافيا.

ففى الفصل الأول ("المواجهات الأولى") يرسم الباحث خلفية لمنظر هيوز الطبيعى (ولد فى ريف مقاطعة يوركشير، مسقط رأس الشقيقات برونتى) وطفولته وعلاقته بأبيه وذكريات الحربين العالميتين وقراءاته فى ثقافات الشرق. إن الطبيعة فى ديوانيه: "صقر فى المطر"، و"لوبركال" تبدو جامحة دموية عديمة الرحمة. وإلى جانب تأثير البيئة الجغرافية فيه تأثر ببعض شعراء أوربا الشرقية، فضلاً عن الثقافات البدائية (كان هيوز دارساً للأنثروبولوجيا). وبين الفصل اختلافه عن معاصريه من شعراء "الحركة" (لاركن وأقرانه).

والفصل الثانى ("وودو" و"غراب" : حالة نفسية عدمية أم نمو داخلى؟") يدرس بعض قصائد هذين الديوانين فى ضوء انتحار زوجة هيوز، الشاعرة سيلفيا بلاث. إن ديوانى: "وودو"، و"غراب" يصوران محاولة الشاعر العثور على ذاته المفقودة من خلال قناع الغراب وكذلك الكائن الأسطورى الذى يبتدعه : وودو. ويبين الفصل كيف واجه هيوز مخاوفه الداخلية وعمل على تضميد جراح روحه.

أما الفصل الثالث ("التصالح مع الطبيعة") فيبين كيف تمكن هيوز من تحقيق أهدافه وهى إعادة التوحد و"الآخر" خارجه، وبلوغ نوع من التناغم مع الطبيعة. وبهذا التناغم يصل إلى نهاية رحلته الروحية.

ويُحسب للرسالة نظرتها الشاملة إلى هيوز فى مختلف دواوينه وفى شتى مراحله: فهى تركز على التحولات المفصلية فى شعره وحياته من العنف (صقر فى المطر، لوبركال) إلى حس الضياع وانعدام الهدف (وودو) إلى العدمية (غراب) إلى الامتثال للطبيعة (طيور الكهف، بقايا الميت) وأخيراً إلى إيمان قوى بقداسة الحياة (نهر) . وتبين الرسالة كيف تميز هيوز بالقدرة على أن يجعل من اللغة وسيطا يومئ إلى أفكاره جمالياً وتعبيرياً، حتى ليعده بعض النقاد واحداً من الشعراء الذين طوروا اللغة الإنجليزية بعد شكسبير.

وفى الببليوجرافيا التى تنتهى بها الرسالة أورد الباحث مصادره ومراجعه الأولية والثانوية مع إفادة من مواد موجودة على شبكة الإنترنت.

ويؤخذ على الرسالة عدد من الأخطاء الطباعية واللغوية تم تنبيه الباحث إليها ليقوم

بتصويبها.

"إميلى دكنسن وآن سكستون بوصفهما شاعرتين اعترافيتين : دراسة مقارنة"(٥)

تتناول هذه الرسالة التى تقع فى ٢٢٨ صفحة شاعرة أمريكية من القرن التاسع عشر وأخرى من القرن العشرين هما على التوالى: إميلى دكنسن (١٨٣٠-١٨٨٦) وآن سكستون (١٩٢٨-١٩٧٤) من زاوية شعرهما الاعترافى الذى يبوح بأخفى مكنونات النفس.

وتتألف الرسالة من: مقدمة، فخمسة فصول ، فخاتمة، فببليوجرافيا.

فى المقدمة يوضح الباحث معنى الاعتراف فى الشعر والدين. إنه فى كلتا الحالتين محاولة لإراحة ضمير المعترف وتطهيره من ذنوبه ومتنفس يهدف إلى التخفف من ضغوط انفعالية شديدة الوطأة وإحساس بالذنب. ويستعرض أهم أعمال النقاد السابقين ممن كتبوا عن دكنسن وسكستون.

أما الفصل الأول ("موروث الاعتراف") فيعالج أصول الشعر الاعترافى فى الثقافة الغربية والمتضمنات الدينية والنفسية لمفهوم الاعتراف، ويوضح دور الشعراء الميتافيزيقيين الإنجليز فى القرن السابع عشر — خاصة دن وهربرت — فى تطوير هذا اللون من الشعر، ثم يتوقف عند الرومانسيين وروسو ودى كونسى ووردزورث، مبيناً كيف وقفت مدرسة النقد الجديد النابعة من إليوت ضد التعبير الذاتى المباشر؛ ومن ثم عاقت نمو الشعر الاعترافى إلى أن انبعث فى أواخر خمسينيات القرن العشرين على يدىّ شاعرين أمريكيين هما: روبرت لويل ووليم سنودجراس، ثم على يدىّ سيلفيا بلاث وآن سكستون . وينتهى الفصل بنبذة قصيرة عن حياة كل من دكنسن وسكستون.

والفصل الثانى ("السياق الثقافى لدكنسن وسكستون") يدرس الشخصيات المؤثرة فى حياة الشاعرتين، والسياق الدينى والثقافى لمجتمعهما، وظروف النشر فى عصرهما، وأسباب عزوف دكنسن عن إذاعة شعرها على جمهور عريض.

والفصل الثالث ("دكنسن وسكستون امرأتين وعاشقتين") معنى أساساً بنمو هوية كل من الشاعرتين فى علاقتهما بالرجال عشاقاً أو أزواجاً أو رموزا للسلطة (آباء، رؤساء تحرير، نقاد، محللون نفسيون، إلخ...) وموقف كل منهما من الحب والزواج وأزمة الهوية، والجوانب النسوية فى شعرهما فى ضوء بعض مفاهيم علم النفس والتحليل النفسى الفرويدى.

ويفحص الفصل الرابع ("دكنسن وسكستون فيلسوفتين") آراءهما الفلسفية وتصورهما لله والسيد المسيح والعذراء مريم وحواء وموقفهما من الموت (وفى حالة سكستون : الانتحار) والوظيفة العلاجية للشعر.

أما الفصل الخامس والأخير ("أوجه تقنية دكنسن وسكستون") فيناقش منهج سكستون فى عنونة قصائدها وغياب العناوين عن قصائد دكنسن، وصلة شعرهما برسائلهما وسردهما القصصى، ورمزية الألوان (عند سكستون بخاصة) وصور الحيوان (عند دكنسن بخاصة)، ومزجهما بين الصور المقدسة والدنيوية مع إبراز هذا الاختلاف بينهما : إن دكنسن كانت حريصة على إخفاء ذاتها (تمشياً مع مواضعات عصرها والقيود المفروضة على بنات جنسها) بينما عمدت سكستون المتسمة بالجرأة والصراحة إلى أن تمنح صوتاً لآلاف النساء البُكم ممن وجدن أنفسهن فى مثل وضعها.

وقد اعتمد الباحث فى مقتطفاته على طبعة "القصائد الكاملة" لإميلى دكنسن من تحرير توماس هـ. جونسون (بوسطن، براون وشركاه ١٩٥٧) وطبعة "القصائد الكاملة" لآن سكستون (بوسطن، هوتون ميفلن ١٩٨١).

وتواصل الرسالة العمل الذى بدأه الباحث فى رسالته للماجستير وكان عنوانها: "دراسة للشعراء الاعترافيين الأمريكيين مع الإشارة بوجه خاص إلى آن سكستون" (قسم اللغة الإنجليزية وآدابها، كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٩٩) مع مزيد من التعمق والنضج.

ويُحسب للرسالة عدة أمور : انتباهها إلى أوجه الشبه — فضلاً عن جوانب الاختلاف - بين الشاعرتين، طرحها عدداً من الأسئلة المهمة : ما الشعر الاعترافي ؟ وبم يختلف عن غيره من ألوان الشعر؟ هل الاعتراف مصطلح مسيحى كاثوليكى أم أنه نفسانى فرويدى؟ الإبانة عن أثر إمرسن فى دكنسن، منهجها التحليلى الذى يلقى الضوء على قصائد مفتاحية للشاعرتين ("تنازلت" لدكنسن، و"الصورة المزدوجة" و "اهربى على أتانك" لسكستون ، وغيرها..)؛ تعمق موقف الشاعرتين من الدين والجنس وغياب البعد السياسى، نسبياً، عن عملهما، الببليوجرافيا الحديثة التى تشمل مواد من شبكة الإنترنت.

ويؤخذ على الرسالة أمور منها : أنها تنسب روسو إلى القرن التاسع عشر (والصواب : القرن الثامن عشر : ١٧١٢-١٧٧٨)، وبعض أغلاط لغوية وطباعية، ولكن الرسالة فى مجموعها مكتوبة بلغة إنجليزية سليمة وعلى نحو يستوفى شرائط البحث الأكاديمى.

الهوامش :

١) "ترجمة التعابير الاصطلاحية الاستعارية من اللغة العربية العامية إلى اللغة الإنجليزية العامية خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين : المشكلات — الإستراتيجيات — التصنيف : منظور براجماتى"، رسالة ماجستير مقدمة من الباحث محمد أحمد محمود حسن، كلية الآداب ، جامعة الزقازيق، فرع بنها، ٢٠٠٤.

٢) "رؤية إمامو أميرى بركة للقيم والمجتمعات الغربية"، رسالة ماجستير مقدمة من الباحثة نيفال نبيل عبدالله ، كلية البنات، جامعة عين شمس، ٢٠٠٤.

٣) "اثنان من شعراء الحرب في الشرق الأدنى : كيث دوجلاس وسيدنى كيز"، رسالة دكتوراه مقدمة من الباحثة سوزان محمد رفاعى، كلية الآداب، جامعة المنصورة، ٢٠٠٤.

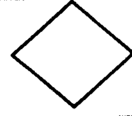
٤) "استكشاف الطبيعة والنفس فى شعر تدهيوز"، رسالة ماجستير مقدمة من الباحث محمد عجمى حسن، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤.

٥) "إميلى دكنسن وآن سكستون بوصفهما شاعرتين اعترافيتين : دراسة مقارنة"، رسالة دكتوراه مقدمة من الباحث سيد صادق عوض الله، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٤.

أن تعيش لتحكي .. سيرة حياة ماركيز



خامات محلية لإبداع عالمي



ت: طلعت شاهين عرض: عيسى حسن الياسري

الحياة ليست ماعاشها الواحد منا
بل ما يتذكرها
وكيف يتذكرها
ليحكيها ..

في حياة الكبار من المفكرين والمبدعين منعطفات زمنية تشكل شرائح استثنائية تظل مخبأة في زاوية ما من الوعي الإنساني الخلاق — بيد أنها ومن خلال عامل محفز ومثير سرعان ما تغادر كمونها وسباتها الشتوي لتبدأ نهار يقظتها، هكذا يبدو لنا الاستقراء الأول للسيرة الذاتية التي كتبها – جابرييل جارثيا ماركيز – ونقلها إلى العربية طلعت شاهين، الشاعر والكاتب المصري المقيم في إسبانيا، وصدرت بعد أشهر قليلة من صدورها باللغة الإسبانية.

إن السيرة الذاتية لمشاهير الإبداع تستهوي القارئ وتشده إليها لسبب بسيط جدا يمكن تلخيصه بالبحث عن ذلك الجزء الكامن والمنسي من حياته سيما مرحلة طفولته التي أفلتت منه بكل أحلامها الفاتنة حيث يجد في السيرة الذاتية للمبدعين الكبار معادلا تعويضيا عما خسره هو عندما انفصل عن عالم طفولته المليء بالأحلام والرؤى والأساطير في الوقت الذي أمسك فيه المبدع بعوالم الطفولة وظل يلاحق خيالاتها الجامحة ووميضها الشبيه بوميض بروق مبتعدة تحرضه على ملاحقتها وتتبع أثر خطواتها اللماعة كخيوط من الذهب نسيها قمر الليل مبعثرة على مفارق الطرق.

هكذا هو ماركيز الكاتب الكولومبي الشهير الحائز جائزة نوبل للآداب في ١٩٨٢ الذي ظل يلاحق أحلام طفولته ويخبئها بين أكداس الأسطر والكلمات والحروف، وكأن جميع ساحرات كولومبيا اجتمعن وتقاسمن حياة هذا الطفل ثم أغرينه بأن يبدأ رحلته للتنقيب بين تلال ومنحدرات تلك الطفولة كما ينقب خبير الآثار عن جرة فخارية أو لوح من الطين يستقرئ فيه بعضا من تواريخ أصابها العطب وخنقها التراب ليستخرج منها حيوات أخرى يمكن أن تشكل إضافة مبدعة لحياة الناس الذين مازالوا يغذون السير فوق طرقات هذا الزمن.

إن حياة ماركيز ومن خلال سيرته الذاتية ليست حياة دراماتيكية مليئة بالأحداث المثيرة بمركبها الخارجي ولكنها مثيرة من خلال مركبها البيئي المحلي، وهو هنا يعطينا درسا مهما يتمثل في لا جدوى البحث عن الإبداع بعيدا عن البيئة التي شكلت خطواتنا الأولى. إن ماركيز لم يعش مغامرات همنجواي ليكون مشاركا في الحرب الأهلية الإسبانية، أو رحالة يتجول عبر روابي إفريقيا الخضراء، وهو لم يقم بأسفار شبيهة بأسفار كازانتزاكيس وهو يلهب قدميه على طريق غريكو ليستعيد معاناة أقدام أولئك القديسين الذين رفضوا حتى ركوب الدواب ليمنحوا أقدامهم نعمة التطهر وأجسادهم فضيلة الاغتسال في محاولة منهم للاقتراب من الذات العليا، كما أن حياة ماركيز لم تكن نضالية قريبة من حياة بابلو نيرودا الذي واجه الموت أكثر من مرة وهو يحاول عبور حدود بلاده الجبلية الوعرة هربا من الفاشست. كان ماركيز وهو يسرد سيرة حياته بسيطا بساطة شخوص رواياته واقعيا وفي ذات الوقت غائبا عن الواقع، وكانت كولومبيا بلده الكبير وكذلك مسقط رأسه والمدارس التي تعلم فيها وناس بلاده الذين عايشهم طفلا وشابا وكهلا هم الذين يشكلون مغامرته الكبيرة وأسفاره الأسطورية. لقد أراد هذا المبدع أن يكون ومن خلال معاناة بلده — كولومبيا — والتعبير عنها بصدق وحميمية أن يكون شاهدا على معاناة الإنسان في كل مكان في هذا العالم. لقد كان ماركيز ابنا بارا لبلده الذي عاش اضطهاد سلطته القمعية وهكذا وجد في المعذبين من أبناء كولومبيا خامته الإبداعية الأولى. وإذا ما فحصنا مرجعيات إبداع هذا الكاتب الكبير فسنجد أنها مرجعيات في غاية المحلية حيث تشكل رحلته مع والدته إلى قريته الأولى — أراكاتاكا — المفصل الرئيسي الذي منحه سلسلة من الاستعدادات التي أيقظتها تلك الرحلة والتي نبهته بأنه يمسك بالجانب الأحادي لحرفة الكتابة والمتمثل في الكتاب فقط، وهكذا يبدأ دور الذاكرة المسترجعة في تأصيل رؤية ماركيز للواقع من حوله وهنا يعترف ماركيز بأنه وخلال مراهقته وشبابه لم يكن معنيا بالماضي فقد كان وعيه يتجه آنذاك نحو المستقبل، أما بعد رحلته هذه فقد بدت له قريته الأولى وكأنها ادخرت له أدوات مساعدة لم يكن بمقدور الكتب أن تقدمها له ولن تقدمها له المدن أو مخابئ الليل التي يقضي فيها جلساته مع الأصدقاء حتى انسكاب نبيذ الفجر القاني في قدحه الفارغ والمرمي على طرف المائدة بيتم وإهمال.

ويعترف ماركيز بأن إصراره على أن يكون كاتبا ما كان ليتحقق لولا مساندة حشد من المبدعين الكولومبيين الذين شجعوه وفتحوا له أبواب صحفهم وكيف كانوا يصححون له أخطاءه الإملائية والتي ظلت ترافقه حتى وهو يصدر كتبه المهمة حيث يصححها له مصففو الحروف. إننا ومن خلال قراءتنا لسيرة ماركيز نستطيع أن نلخص الأدوات التي ساعدت على بلورة إبداعه والمتمثلة في أساتذة تجردوا عن ورم "الأنا" وذلك الخزين الهائل من الأساطير التي ألهب بها الجد خياله البكر، هذا الجد الذي كتب عنه ماركيز روايته التي تحمل عنوان "ليس لدى الكولونيل من يكاتبه"، أما أسلوبه الذي اعتمد فيه الواقعية السحرية فقد ألهمه إياه ذلك التشكيل السحري لعالم قريته.

وقد مكنته حياديته وعدم انتمائه لأي جهة أن ينتمي لكل شعب كولومبيا مما جعله يتمرد على الواقع ويرفض أداء الخدمة العسكرية بعد أن رأى العسكر يسهمون في قتل الفقراء والمطالبين بالحرية، وظل يتجول بوثائق مزورة وقد أدخله هذا الخوف في سباق مع الزمن المهدد بالتوقف، وراح يكتب ويقرأ بشهية محمومة وكأنه على وشك الانطفاء ولابد له قبل أن ينطفئ من سرقة قبس من النار، ربما أعطى ضوءًا لمسافر في العتمة أو دفئا لطفل ولدته أمه في العراء، وفي هذا يعطينا ماركيز درسا أخلاقيا فذا بانحياز الأديب دائما إلى شعبه وألا يسخر قلمه في خدمة السلطة وصناعة الديكتاتورية. ولا ينسى ماركيز دور المرأة في إبداعه فهو يرى فيها ذلك الكائن الذي يمسك بحبلنا السري لحظة أن تقطع القابلة صلته بالأم.

إن ماركيز لا يعلي عاملا على آخر من العوامل التي تضافرت على خلق عبقريته إلا أنه يعترف بأنه مدين في نضجه الأدبي والإبداعي لعمله في الصحافة، فهو يرى في الممارسة الكتابية للصحافة تمرينا عبقريا للإبداع — كونه يمثل موهبة مزج الألوان عند المبدع التي تأتي متناسبة مع تقنيات اللوحة وآلياتها البنائية.

إن العوامل التي أثرت في تجربة الروائي الكبير ماركيز هي عوامل تحفيزية ومنشطة في عمله الكتابي لكنه يرى في طفولته وحياة الأسرة التي عاش فيها هي الخميرة الأساسية لمادته الكتابية.

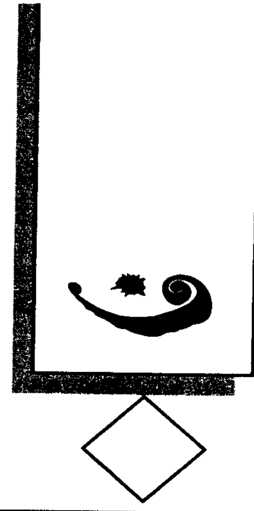
لقد كانت أسرته كبيرة جدا وهي تذكرنا بأسرة كاتبنا الكبير طه حسين فله عشرة من الإخوة والأخوات، إضافة إلى إخوة غير شرعيين احتضنتهم أمه كما لو كانوا قد ولدوا من رحمها، وكان الحصول على الطعام عند الجلوس إلى المائدة بالنسبة له ضربا من المغامرة، فقد كان الأكثر خجلا كما كان طه حسين الأعمى الوحيد بين حشد من أصحاب العيون المفتوحة على سعتها. وكانت أسرة ماركيز تتنقل بين الفقر الحقيقي والسعة الضيقة وقد وضع الأب حلمه في ولده البكر ماركيز ليصبح محاميا، ولكن حلم ماركيز في أن يصبح كاتبا أطاح بحلم الوالد علما بأنه وحتى وقت تركه للكلية لم يكتب أيا من رواياته ولكنه ظل يعيد تشكيل عوالم قريته السحرية البدائية في وعيه المبدع. وربما توهم البعض بأن الواقعية السحرية التي انفرد بها ماركيز كسرد موضوعي وتقنية بنائية ما هي إلا نتيجة إبداع مخيلة معزولة عن شرطها الحياتي الواقعي، وأعتقد أننا وقعنا جميعا — أو بعضنا على الأقل، وأنا واحد من هؤلاء — أسرى روايته الفذة "مائة عام من العزلة"، سيما في بعض مشاهدها التي تتحدث عن الأبقار التي تتجول في حجرات وأبهاء البيت، وتلك المرأة التي صعدت إلى السطح لتنشر الغسيل فحملتها الريح هي وملاءتها البيضاء وصعدت بها إلى السماء، في هذه السيرة تظهر هذه الحوادث حقيقية كما يسردها ماركيز، الشيء المختلف هو أنها وضعت في إطار فني تخيلي لا يترك أي مجال للتقاطع بين إيحائية الحواس ومنطقية العقل موحدا بذلك بين التجزيئية التي اشتغل عليها الفلاسفة منذ عهد الإغريق وحتى عصر التنوير ومرحلة ظهور الوجودية التي ترتكز على الفعل المحكوم بشرط الحرية كسمة مميزة لوجود الفرد وفرادته في هذا العالم.

إننا ونحن نرافق هذا المبدع رحلته المحكية نجد كم هي بسيطة هذه الرحلة، ولكنها تحولت على يديه السحريتين ومخيلته العملاقة عالما من الدهشة والسحر فهو لم يشغل نفسه بما أنتجه الآخر رغم صلته الوثيقة به قرائيا والاستعانة به لإنضاج أداته، وإنما غاص في ذلك العمق الراكد لحياة قريته وجنوبه ووطنه الذي يرزح تحت ثقل حكم بربري، ومن أساطير شعبه وآلام معاناته استأثر بدرته السوداء النادرة.

وأخيرا فقد جاءت ترجمة طلعت شاهين المتمكنة لتضفي عالما من الشفافية الشعرية على سيرة حياة لا يمكن التقرب منها إلا من خلال دهشة الشعر.

الهوامش:

* كاتب عراقي.



فصول . نت

محمود الضبع

raneemeldabh@hotmail.com

مواقع التراث العربي :

التراث في أبسط تعريف له هو: السجل الكامل للنشاط الإنساني في مجتمع ما على مدى زمني طويل. وهذا السجل التراثي قد يكون قصيدة شعرية، أو وثيقة تاريخية، أو إبداعا أدبيا، أو اختراعا علميا، أو مؤلفا ثقافيا، أو لوحة تشكيلية، أو نحتا فنيا، أو شكلا معماريا، أو أقصوصة أسطورية، أو احتفالا شعبيا، أو تقليدا عائليا، أو عرفا اجتماعيا ..

ويمكن القول باختصار إن التراث هو تراكم تاريخي طويل. وهذا السجل بكامل حمولته يشكل هوية كل مجتمع وخصوصيته التي تميزه عن باقي المجتمعات.

وعلى صفحات الشبكة الدولية للمعلومات (الإنترنت)، يعمل المهتمون بالتراث العربي على محاولة نشر هذا التراث والتعريف به، ووضع نصوص كاملة منه تسمح بتحميلها ونسخها. إلا أنه لم يزل بعد تراثنا الأدبي غير محتل للمساحة التي تليق به مقارنة بآداب الشعوب الأخرى غير العربية، التي لا تترك شاردة ولا واردة إلا وتسجل لها، إيمانا منها بأهمية التواصل الإنساني ,وعملا على ترسيخ الهوية في عالم يعمل أصحاب القوى فيه على زعزعة الهويات ومحوها .

ومن المواقع التي تهتم بالتراث الأدبي العربي، وتعمل على تصنيفه والعرض له المواقع الآتية :

- موقع الوراق:

http://www.alwaraq.com/

وهو موقع زاخر يحوي عديدا من كتب التراث العربي في الثقافة والفنون والأدب وكتب اللغة والدين، ويحوي كتبا تراثية مثل: خزانة الأدب، ونهاية الأرب في فنون الأدب، والعقد الفريد، وشرح نهج البلاغة، ورسائل إخوان الصفا، ونفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، والحكم العطائية، وصبح الأعشى، وغيرها من كتب التراث في نصوصها الكاملة .

- موقع يوسف زيدان للمخطوطات والكتب :

http://www.ziedan.com/3site.asp

ويضم الأقسام الآتية :

- تراثيات : ويحوي : الديباجات المدونة في الكتب، وعمائر الإسلام، ودفتر العشق ....
- مخطوطات نادرة : ويضم : مخطوطات المصاحف، ومخطوطات كاملة، وخطوط مشاهير الإسلام، وبدائع الزخارف، والمنمنمات، وغيرها .
- فهارس : ويضم المجموعات المفهرسة مثل : مكتبة رفاعة الطهطاوي بسوهاج ,والمخطوطات العلمية بمكتبة بلدية الإسكندرية، وفهرس أبي العباس المرسي، وغيرها .
- أكاديميا : ويضم : بحوثا تراثية، وتعريفات ،ومصطلحات تراثية، والخريطة التراثية ،وإصدارات متنوعة أخرى.
- نوافذ تراثية : ويحوي : معلومات عن النوافذ التراثية، و المؤسسات الثقافية التى تعمل بجد فى مجال التراث والمخطوطات .
- ملفات مسموعة : ويشتمل على : نصوص ,وموسيقى تراثية مسموعة .
- فيديو : ويضم : محاضرات، ولقاءات، وكنوز التراث مصورة .

- قصة الحضارة :

/http://civilization.cosmos-software.com

وهو موقع متخصص يضم النص الكامل لقصة الحضارة لمؤلفه ول ديورانت باللغة العربية، مع إمكانات بحث بالكلمة والموضوع، والاستماع لبعض الموضوعات المسجلة، ويتيح إمكانية نسخ النص للاستشهاد وإعادة التحرير .

- اتحاد الكتاب العرب:

http://www.awu-dam.org/index.html

حيث يضم موقع مجلة التراث العربي، وهي مجلة متخصصة في التراث وأخباره، والدراسات التي أقيمت عليه.

- موسوعة علماء العرب :

/http://scientist.cjb.net

ويعد الموقع موسوعة للعلماء العرب، ويعرض العلماء من خلال أقسام تحت العناوين الآتية :

- الترتيب الهجائي : ويعرض هذا القسم أسماء (أو كُنَى) العلماء مرتبة هجائيا.
- الترتيب الزمني : ويعرض للعلماء من القرن الثالث وحتى القرن الثامن الهجري .

- الترتيب العلمي : و يعرض أكثر العلوم التي اشتهر بها العرب في الفترة من القرن الثالث الهجري حتى القرن الثامن الهجري : الفلك- الطب- الرياضيات والجبر- السياسة- النبات والزراعة- الهندسة- الجغرافيا- الموسيقى- الفلسفة .
- رسوم بيانية : ويعرض للإحصائيات حول العلماء المذكورين في الموقع، ومنها الإحصاءات الآتية :

القرن الهجري	عدد العلماء
الثالث	14
الرابع	20
الخامس	15
السادس	13
السابع	15
الثامن	9

العلوم	عدد العلماء
الرياضيات والجبر	34
السياسة	3
الطب	50
الفلسفة	11
الفلك	31
الموسيقى	6
النبات	13
الهندسة	19

- **مكتبة معابر :**

http://maaber.50megs.com/library/library_1.htm

وهي قسم من أقسام معابرhttp://maaber.50megs.com/index.htm ويحوي بعض الكتب التي يسمح الموقع بتحميل نصوصها كاملة، مثل: ديوان الحلاج، والإنجيل بحسب توما، وطبائع الاستبداد للكواكبي، وغيرها .

- **مكتبة سحاب السلفية :**

/http://www.sahab.org/books

وتضم عرضا لـ (669) كتابا، وشروحات (٦١) ومطويات (٢٩) وكتب إلكترونية (١١) بمجموع (٧٥٩)، موزعة على أقسام التاريخ والأدب والفقه والحديث والمخطوطات، وخلافه.

- **مكتبة صيد الفؤاد:**

/http://www.saaid.net/book

موقع تصنيفي لأقسام عديدة من الكتب الإسلامية والتراثية، ومنه الأقسام الآتية :

فقه العبادات
الدعوة والدعاة
الفتاوى الشرعية
ردود وتعقيبات
المرأة والأسرة المسلمة
السيرة والتراجم والتاريخ
الجهاد وأحوال المسلمين
المواعظ والرقائق
التربية والسلوك
متفرقات
قضايا معاصرة
اللغة العربية
محاضرات مفرغة
Islamic Books "Foreign Languages

- **العروض العربي:**

http://www.arabic-prosody.150m.com/index.htm

وهو موقع متخصص في عروض الشعر وكتبه والدراسات التي أقيمت حوله، ويضم الموقع قسما للكتب، وقسما للمخطوطات المحققة، وأقساما أخرى في مجال العروض .

وإن كانت هناك مواقع أخرى تهتم بالتراث الأدبي العربي، تتمثل في الإسهامات التي تأتي عبر المنتديات الأدبية المنتشرة عبر "النت"، ولا يزال التراث العربي مطروحا لمحاولات نشره على "النت" وبخاصة بعد ما يسمى بطفرة الكتاب الإلكتروني التي بدأت مع التراث أولا، وما نتج

عنها من برمجة التراث العربى على أسطوانات مدمجة CD,s والتي تتبارى شركات الإنتاج والمؤسسات الثقافية في إنتاجها .

في الأعداد القادمة :

مواقع الأدباء الشخصية .
مواقع الشعر والشعراء (٢) .
المنتديات الأدبية.

موقع على النت لإدوارد سعيد :

Edward W. Said

ForSaid@aucegypt.edu

"For Said" is an electronic network aimed at bringing those interested in the work and values of Edward W. Said in contact through an e-mail list. The mode of contact is through electronic messages, which highlight activities and post announcements related to Edward Said -- as an intellectual, critic, writer, and activist -- with the goal of promoting his legacy.

Interested persons, anywhere in the world, are welcome to subscribe to the network "For Said" by sending an e-mail to Ms. Alia Soliman (Post-M.A. Fellow in the English and Comparative Literature Department at AUC): Said-admin@aucegypt.edu Subscription is free of charge.

شخصية العدد

لويس عوض

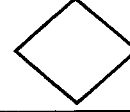


لويس عوض، البرومثيوسى الطليق
عبد الناصر هلال

ببليوجرافيا



لويس عوض:
البروميثيوسى الطليق

عبد الناصر هلال

يمثل لويس عوض علامة بارزة فى الفكر العربى المعاصر وركنا مهما فى تاريخ الثقافة العربية الحديثة، وأحد أعلامه الأساسيين فى أكثر من فضاء معرفى، ينتمى إلى كوكبة الموسوعيين، الذين عبروا الأفق الضيق إلى الأفق الممتد، الذى تتقاطع فيه الثقافة وتتوازى حتى تشكل منظومة فكرية من طراز خاص: فهو المفكر المستنير، المجتهد فى تأملاته لتاريخنا الحضارى، ولموقعنا الإنسانى، ولمستقبل وجودنا بين الأمم؛ فانحاز إلى التقدمية ضد الرجعية والتخلف، وأصبح الناقد الواعى، البصير، الحساس بعمق قراءته للنص الإبداعى، وإدراكه لمدلولاته ومنظومة علاقاته بالعالم. وهو العنيد، المشاكس فى معاركه الفكرية والسياسية. وهو المبدع الخلاق فى محاولاته الشعرية التأسيسية المبشرة بثورة خلخلت مفاهيم ثابتة وأطرا راسخة، كما يمثل إضافة مجددة فى عالم الأدب؛ حيث جسد أفكاره وهمومه إما بالقص أو بالمسرح أو بالشعر.

ملأ لويس عوض الدنيا ضجيجا، وحرك راكدا، وفجر طاقات هائلة فى إطار الفكر الإنسانى، وفتح النار على كثير من القضايا، خاض معارك ضارية، وواجه خصومات كثيرة.

وعلى الرغم من أن آثاره الفكرية - على تنوعها - ومجمل رؤاه فى الفن والحياة، تجسد - بصورة ما - التناقضات الأصلية فى وعى جيله والأجيال التى سبقته من رواد النهضة العربية الحديثة - وهى قرينة تناقضات الوضع التاريخى الحديث، الاجتماعى والسياسى، التى هيأت لها، وكرستها - فإنه كان مفكرا مخلصا رفع لواء العقل بجسارة حقيقية، وفتح باب الاجتهاد بوعى فائق، أسهم فى إثراء حركة الفكر العربى الحديث، وأضاف للمكتبة العربية خمسين كتابا تضرب فى شتى المعارف والتخصصات. إنه "قفزة خارج السياق" المعلم العاشر.

لويس عوض وسنوات التكوين:

ولد لويس عوض فى ليلة ٢١/٢٠ ديسمبر ١٩١٤ فى أحضان قرية من قرى صعيد مصر تسمى "شارونة" تقع على الجانب الشرقى لنهر النيل، مركز "مغاغة" محافظة "المنيا"، فى أسرة متوسطة، تتكون من عشرة أبناء، كان "لويس" أوسطهم، وكان منهم أطباء ومهندسون، وقلة منهم يشتغلون بالمحاماة.

عاش "لويس عوض" سنوات عمره الأولى فى "الخرطوم" مع والده الذى كان يعمل موظفا فى حكومة السودان "باشكاتب مديرية"، وقد تركت تلك الفترة المبكرة آثارا عميقة فى عواطفه وتفكيره.

وفى عام ١٩٢٠ انتقلت أسرته من السودان إلى المنيا للاستقرار الكامل، وبدأ الحياة الجديدة، واستطاع أن يتحرك فى سنوات التعليم الابتدائى حتى نال الكفاءة عام ١٩٢٩، وحصل على الثانوية عام ١٩٣١، وفتح طريقا جديدا فى حياته: حيث نزح إلى القاهرة حاملا طموحاته الغامضة، ومتطلعا إلى عالم عماده الثقافة والأدب والشعر، وهذه بداية الرحلة كما قال: "أنا أسمى بداية الرحلة انتقالى من المنيا إلى القاهرة لدخول الجامعة"[١].

وكانت أول خطوة أن اتصل "بطه حسين" فى منزله، وطلب لقاءه، وبعد أيام تعرف على "عباس محمود العقاد"، وبدأت فى نفسه المقارنة بين حياة الرائدين.

التحق بكلية الآداب فى أكتوبر ١٩٣٣ وتخرج فيها بعد أربع سنوات من التخصص فى اللغة الإنجليزية وآدابها، وقد استوعب حضارة أوربا وآدابها من اليونان إلى مستر "إليوت" من خلال الأدب الإنجليزى على حد تعبيره[٢].

أوفده "طه حسين" إلى إنجلترا فى بعثة إلى جامعة "كمبريدج" لدراسة الدكتوراه (١٩٣٧-١٩٤٠)، وكان موضوعها: "تقاليد التعبير الشعرى بين الأدبين الإنجليزى والفرنسى". وقد أتاحت له تلك البعثة فرصة الاطلاع على الأدب الإنجليزى ودراسة الحضارة الإنجليزية فى منبعها.

قطع بعثته وعاد إلى مصر فى يونيو ١٩٤٠ بسبب أحداث الحرب العالمية الثانية.

صدر أمر باعتقاله فى حكومة "إسماعيل صدقى" ضمن الكتاب والمفكرين والصحفيين الذين قبض عليهم فى يوليو ١٩٤٦ بتهمة الشيوعية والتآمر على قلب نظام الحكم، وأنقذه من الاعتقال وجوده فى فرنسا، وعند عودته كان قد أفرج عن المعتقلين، وكان من بينهم: سلامة موسى، محمد مندور، رمسيس يونان، أنور كامل، وأحمد رشدى صالح[٣].

وفى مجال المشاركة العملية تولى لويس عوض مناصب عدة بدأت (١٩٤٢ - ١٩٥٤) حيث عمل مدرسا للنقد الأدبى بمعهد الفنون المسرحية، وحصل خلال تلك الفترة (١٩٥١) على درجة الدكتوراه من جامعة "برنستون الأمريكية"، وكانت فرصة له ليتعرف على الاتجاهات النقدية الجديدة، يقول لويس عوض مشيرا إلى أهميتها: "عام ١٩٥١ ذهبت إلى برنستون فى الولايات المتحدة؛ لأقابل النقاد، وأتعرف على مدارس النقد الجديد. وأثناء وجودى هناك احترقت القاهرة، وكنت حاصلا على زمالة جامعة برنستون لمدة عام، ثم عرضوا علىَّ عاما آخر؛ فأعددت رسالة الدكتوراه، ولم تكن فى البرنامج قبل أن أسافر، وحصلت على الدرجة العلمية عام ١٩٥٣، وعدت إلى مصر وكانت ثورة يوليو قد حدثت"[٤].

عمل بجريدة الجمهورية وأشرف على صفحة الأدب بها (١٩٥٣- ١٩٥٤)، ورفع عليها شعاره "الأدب فى سبيل الحياة". وفى (١٩٥٥ - ١٩٥٦) عمل بالأمم المتحدة مترجما وكتب هناك: "المكالمات أو شطحات الصوفى"، واستقال عندما وقع العدوان الثلاثى على مصر فى أكتوبر ١٩٥٦، وعند عودته انتقل للعمل الصحفى فى جريدة "الشعب" ١٩٥٧.

اعتقلته الشرطة السرية فى ٢٨ مارس ١٩٥٩، وكتب فى المعتقل مسرحية "الراهب"، حيث اكتملت خيوطها وأحداثها وشخصياتها ومواقفها[٥].

وبعد خروجه من المعتقل ١٩٦١ عمل مستشارا ثقافيا لجريدة "الأهرام"، ثم استقال من عمله فى الأهرام بسبب المعركة ضده فى مجلة "الرسالة" التى قادها الشيخ "محمود محمد شاكر" نظرا لمقالاته التى نشرها على صفحات "الأهرام" بعنوان: "على هامش الغفران" ١٩٦٥.

فصل من الاتحاد الاشتراكي في فبراير ١٩٧٣، وعاد للعمل في سبتمبر ١٩٧٣، وفي "تلك الأثناء عكف على دراسته: "تاريخ الفكر المصرى الحديث"، ثم سافر إلى كاليفورنيا" في مارس ١٩٧٤، وعمل في منصب الأستاذية بالجامعة حتى يونيو١٩٧٥، وأنجز في تلك الفترة بحثه عن "جمال الدين الأفغاني".

عاد إلى عمله "بالأهرام" عام ١٩٧٦. وكان في تلك الأثناء قد بلغ سن الحادية والستين؛ فطلب من رئيس التحرير إحالته للتقاعد(٦). ولكن علاقته "بالأهرام" لم تنقطع؛ فقد ظل يكتب مقالاته الفكرية والنقدية بالجريدة حتى نهاية حياته.

الجوائز والأوسمة:

حصل لويس عوض على وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى من الرئيس "جمال عبد الناصر" في عيد العلم ١٩٦٤. وفي أواخر ١٩٨٩ حصل على جائزة الدولة التقديرية في الآداب، وسببت له هذه الجائزة جوا من التوتر والصراع: حيث ادعى أحد موظفي وزارة الثقافة السابقين أمام القضاء أن لويس عوض لا يستحق الجائزة، وعلى أثر ذلك وقع صراع بين المثقفين حول أحقية لويس في الجائزة، وتغلبت آراء الموافقين(٧).

مصادر ثقافته وفكره:

تنوعت العوامل التي أسهمت في تشكيل وعي لويس عوض - منذ بداية حياته - وخلفت منه مثقفا ثوريا، ومفكرا يؤمن بالعقل وثوراته، من أهم هذه العوامل:

١- بيئته:

لعب والده دورا مهما في تكوينه المبكر: حيث كون له مكتبة احتوت على كثير من المؤلفات المترجمة والعربية تحوى شتى أنواع الفكر والأدب العالميين، وتقدم كل التيارات المختلفة دون التعصب لفكر محدد؛ مما شكل منه شخصية استيعابية. كما أنه لم ينشأ في بيئة دينية محافظة - على غرار الأسر القبطية آنذاك - تعلي من شأن المعتقدات الدينية والجانب الروحي، وتؤمن بالجانب الغيبي: فالجو العام لبيئته هو عقلاني صارم. وكل شيء قابل للعقل والبحث العلمي، ولعل هذا ما أدخله سريعا في بردة أستاذه "طه حسين" بعد.

٢- الجامعة:

اتسعت مساحة الحركة في الجامعة، وتنوعت المعارف والعوالم أمامه؛ فضرب في كل اتجاه، حتى إنه قرأ خلال سنوات الطلب في الجامعة أضعاف المقررات الدراسية في مجال الشعر والمسرح والقصة والرواية والنقد الأدبي، ودرس اللاتينية والفرنسية وآدابهما.

وبين جدران الجامعة لعب بعض الأساتذة الأجانب دورا مهما في تكوينه، وأسهموا في تشكيله الفكرى والثقافي وهؤلاء هم: "كوريستوفر سكيف"، "يرين ديفيز"، و"أوين هولواى" رعى كل واحد منهم جانبا من جوانب وعيه تاركين بصماتهم عليه.

بعثته إلى إنجلترا:

كانت بعثته إلى كمبريدج (١٩٣٧ - ١٩٤٠) من أهم المؤثرات التي ساعدت على نضوجه وتوجيهه نحو الثقافة الناقدة التي تكون موقفا تجاه الناس والواقع، وتعيد النظرة إلى العالم وفق الرؤية والوعي الخاص.

لقد عاش لويس عوض المناخ الذى كانت تشهده أوربا في فترة بعثته؛ تلك الفترة التي تعد أعنف فترة في تاريخها. فالمناخ السياسي يسيطر عليه طابع الانفجار والتوهج: حيث عاش ظهور الفاشية النازية في كل من ألمانيا وإيطاليا، وعاش معركة أسبانيا. كما وفرت له الجامعة/كمبريدج الاحتكاك بكل التيارات الفكرية من الشيوعية إلى الفوضوية إلى الاشتراكية.

٥ـ رواد الحركة التنويرية والثقافة الحديثة:

تأثر لويس عوض تأثرا كبيرا برواد الثقافة العربية (روافد التنوير العربى الحديث) متخذا من إنتاجهم وفكرهم ووعيهم أرضيته التى احتضنت وعيه وثقافته، وساعدت على اكتمال دائرته العربية: (عباس محمود العقاد ـ سلامة موسى ـ طه حسين).

عباس محمود العقاد: (١٨٨٩ ـ ١٩٦٤):

فقد فتن بالعقاد افتتانا كبيرا، وكان العقاد السياسى هو نقطة البدء والمدخل إلى عالم العقاد الأدبى والفكرى، فهو يعترف بهذا التأثير بقوله: "كان العقاد أول مؤثر ضخم فى حياتى الفكرية والأدبية، وكنت مفتونا به منذ صباى بسبب إيمانه المطلق بالحركة الوطنية والدستورية بقيادة الوفد... فلما عرفته أديبا دخلت تحت سلطانه الأدبى، كما دخلت تحت سلطانه السياسى. فكان لذلك أثر عميق فى حياتى حتى بعد أن تمردت على فلسفة العقاد"[٨].

وقد تبلور أثر العقاد فى لويس عوض فى قضايا ثلاث هى:

١ـ الدستور ومناصرة الحرية. ٢ـ الاشتراكية، ٣ ـ التجديد فى الشعر.

٢ـ سلامة موسى: (١٨٨٧ ـ ١٩٥٨):

قام سلامة موسى بدور مهم فى تشكيل وعى لويس عوض وتوجيهه فى تلك الفترة الحرجة من حياته: فترة النمو الثقافى والفكرى. يقول لويس: "ما إن قرأت سلامة موسى حتى وجدت الحل لأكثر لمشاكلى... كان يكتب عن قمم الفكر الإنسانى فى عصرنا هذا. كان يكتب عن أدلر، ويونج، وبرتراند رسل، وغيرهم، فنحس نحن بالإيقاع، أننا لا نتابع فكر الماضى وحده، ولكن نتابع فكر القرن العشرين، وكلما قرأنا له ازداد إحساسنا بأننا نعيش فى القرن العشرين، نشارك فى أفكاره، ونفكر مع مفكريه، رغم نقص إلمامنا باللغات الأجنبية"[٩]. ويضيف لويس قوله: "وأعتقد أنه علم جيلا كاملا من الراديكاليين المصريين، وأن أثره فيهم لا يمحى، بمحاضراته ومقالاته ومواقفه وكفاحه. كان نموذجا فريدا بين قادة الفكر المصرى"[١٠]. وتأتى قضايا التأثير والتأثر بين لويس عوض وسلامة موسى محصورة فى:

أ ـ مفهوم الأدب: فبنى سلامة موسى مفهوم الأدب الملتزم أو الأدب المرتبط الذى يتناول المشكلات الاجتماعية، و لويس عوض سار على النهج ذاته؛ فهو يعلن: "إننى أنتمى إلى مدرسة الالتزام فى الأدب"[١١].

ب ـ الاشتراكية: ويشير لويس عوض إلى أثر سلامة موسى فى هذا التوجه بقوله: "قاد سلامة موسى خطاى نحو الاشتراكية: فوجهنى إلى قراءة برناردشو، أكاد أقول من الجلده للجلدة، وكان يناقشها معى كل أسبوع ويشرح لى العلاقة بين الأدب والمجتمع، ومعنى الاشتراكية[١٢].

جـ ـ الخروج على الفصحى: اتصال لويس عوض المبكر بسلامة موسى وأفكاره، جعله يعتنق دعوته التى تهدف إلى الخروج على الفصحى من خلال استعمال العامية بدلا من الفصحى.

٣ـ طه حسين (١٨٨٩ ـ ١٩٧٣):

يعد طه حسين أكثر الرواد الثلاثة فاعلية فى تكوين لويس عوض الثقافى والفكرى، وتأسيس ثقافته الإنسانية بدءا من دراسة اليونانية واللاتينية، وانتهاء بثقافته العصرية، مرورا بالتعمق فى التراث العربى الذى تلقاه من الطفولة إلى الصبا[١٣]. وأتى انحيازه إلى طه حسين ثماره فى إيقاظ رغبته والميل إلى الاتصال بهذه الآداب: فكتب "نصوص النقد الأدبى اليونانى"، وكتب المسرح العالمى من أسخيلوس إلى أرثرميلر، ثم كان كتابه "ثورة الفكر" امتدادا لتأثره بكتاب طه حسين "قادة الفكر".

لقد تأثر لويس عوض بالحرية الكاملة فى البحث والتحليل؛ تلك النزعة التى تبلورت فى نفسه ـ بفعل طه حسين ـ فالدوافع التى حدت بطه حسين لكتابة مؤلفه "فى الشعر الجاهلى" تشابه

الدوافع التى أشعلت فى نفسه الرغبة فى كتابة مؤلفه "مقدمة فى فقه اللغة العربية"[١٤]. وإن "إجراءات المصادرة التى تعرض لها الكتابان تكاد تكون متشابهة بما يشير إلى تشابه الاجتهاد فى إثارة الرأى العام حولهما"[١٥].

يمكن القول إن لويس عوض يعد امتدادا مستنيرا لمسيرة الرواد الثلاثة فى علاقة تكاملية: حيث تضافرت فى نفسه مثالية العقاد، ومادية سلامة موسى، وعقلانية طه حسين، واستطاعت هذه المؤثرات أن توجهه توجها فكريا مميزا[١٦].

٦ـ كريستوفر كودويل:

تأثر لويس عوض بأفكار "كريستوفركودويل" ـ الناقد الماركسى الإنجليزى الذى استشهد دفاعا عن الجمهورية فى الحرب الأهلية الأسبانية ـ فى فكرة المقدمات التى ضمنها لبعض مؤلفاته، خاصة التى حملت بذور منهجه النقدى، مثل مقدمة كتابه المترجم "فن الشعر" لهوراس، ومقدمة "بروميثيوس طليقا" لشيللى، وكتابه "فى الأدب الإنجليزى الحديث". وفى هذه المقدمات دفع لويس عوض بفكرة الأدب المرتبط، وطرح فكره الاجتماعى، متأثرا فى ذلك بأفكار كريستوفر كودويل. وقد بدت نزعته الماركسية واضحة فى فترة ١٩٤٦ ـ ١٩٤٧ عندما كان يكتب مقالاته فى مجلة "الكاتب المصرى"، التى كان طه حسين يشرف عليها آنذاك.

٧ـ محمد مندور:

تأثر لويس عوض بثقافة مندور وفكره منذ أن التقى به فى فرنسا أثناء إيفاده فى بعثة علمية. يوضح لويس عوض دور مندور بقوله: "مندور هو الذى ألهب فىَّ حب اليونان الذين فتن بهم إلى حد الهوس: أولا بحكم تخصصه، وثانيا بحكم إقامته الجديدة فى باريس التى قيل إنها تحس بقلب أثينا، وتفكر بعقل روما.. . كذلك ألهب مندور ظمئى إلى دراسة الأدب الفرنسى"[١٧].

نتاجه / مؤلفاته:

ترك لويس عوض نتاجا معرفيا كبيرا بلغ الخمسين كتابا، منها نتاجه الأدبى الذى "تكامل فى جهد ثلاثى الأطراف: (الترجمة ـ الإبداع ـ النقد)، وكل بعد من هذه الأبعاد كان يؤكد البعد الآخر ويتجاوب معه"[١٨].

أولا ـ الترجمة:

بدأ مشروعه الترجمى مبكرا حينما كان طالبا فى جامعة "كمبريدج" ١٩٣٨ فاستهله بترجمة كتابه "فن الشعر لهوراس". ثم انقسم نشاطه الترجمى إلى ثلاثة أشكال هى:

١ـ الترجمة المباشرة:

وفيها يلتزم لويس عوض بالترجمة الحرفية للمتن وتبلورت فى:

- "بروميثيوس طليقا" ١٩٤٦ للشاعر "برس شيللى" مكتبة النهضة المصرية.
- "صورة دوريان جراى" للكاتب الإنجليزى أوسكار وايلد ١٩٤٦ القاهرة: دار الكاتب المصرى.
- "خاب سعى العشاق" وليم شكسبير ١٩٦٠ دار المعارف.
- "أنطونيوس وكليوباترا" وليم شكسبير ١٩٦٧ دار الكتاب العربى.

ثم جمعت هذه المسرحية مع مسرحية "خاب سعى العشاق" وصدرتا حديثا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩.

وفى مجال النقد الأدبى ترجم:

- نصوص النقد الأدبى عند اليونان" الجزء الأول ١٩٦٥ دار المعارف، وفيه ترجم مختارات من محاورات "أيون" و"الجمهورية" ومسرحية "الضفادع" لأرسطوفانيس، بالإضافة إلى معجم كلاسيكى رتبه هجائيا.

- "الأورستيا أجاممنون" للشاعر اليونانى أسخيلوس ١٩٦٦، ثم نشرت الثلاثية: " أجاممنون"، "حاملات القرابين" و"الصافحات" فى كتاب واحد عام ١٩٨١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- "الوادى السعيد" للشاعر الإنجليزى صمويل جونسون ١٩٧١ دار المعارف.

الترجمة غير المباشرة:

بعض الأعمال لم يترجمها لويس عوض فقط، وإنما هى تلخيص اطلاعاته على منابعها وأصولها فى اللغة الإنجليزية، بالإضافة إلى تصرفه وفكره وذوقه الخاص وهى:

- "فى الأدب الإنجليزى الحديث" ١٩٥٠ مكتبة الأنجلو المصرية.
- "الاشتراكية والأدب" ١٩٦٣. بيروت : دار الآداب.
- "المسرح العالمى من أسخيلوس إلى أرثر ميللر" ١٩٦٤ دار المعارف.
- "دراسات أوربية" ١٩٧١، القاهرة: دار الهلال.
- "أقنعة أوربية" ١٩٨٦، القاهرة: دار المستقبل.

ثانيا - الدراسات الموازنة والدراسات الأدبية:

- "أسطورة أوديست والملاحم العربية" ١٩٦٨، بالقاهرة؛ دار الكاتب العربى.
- "على هامش الغفران" ١٩٦٦، القاهرة: دار الهلال.
- "مقالات فى النقد الأدبى" ١٩٦٥، القاهرة: الأنجلو المصرية.
- "الثورة والأدب" ١٩٦٧، القاهرة: مؤسسة التأليف والنشر.
- "ثقافتنا فى مفترق الطرق" ١٩٧٤، بيروت: دار الآداب.
- "دراسات أدبية" ١٩٨٩، القاهرة: دار المستقبل العربى.

ثالثا - النقد:

- "دراسات فى أدبنا الحديث" ١٩٦١، القاهرة: دار المعارف.
- "دراسات عربية وغربية" ١٩٦٥، القاهرة: دار المعارف.

- رابعا - الإبداع:

تبلور نتاجه الإبداعى فى مجال الشعر والمسرح والرواية فى عمل واحد من هذه الاتجاهات الفنية: ففى الشعر أصدر ديوانا وحيدا - هو "بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة" ١٩٤٧، مطبعة الكرنك.

ويمثل هذا الديوان أهمية كبيرة فى التوجه الإبداعى والنقدى؛ حيث يعد الإرهاصة الأولى الحقيقية لكثير من القضايا الفنية، وقد تصدرت الديوان مقدمة بمثابة بيان صدامى مغلف بروح الثورية والتمرد، دعا فيها لويس عوض إلى القطيعة مع الشعر التقليدى.

- وفى مجال المسرح كتب مسرحية واحدة "الراهب" ١٩٦١، القاهرة: دار إيزيس.

ورحل لويس عوض وترك مسرحية لم تنشر فى حياته، بعنوان: "محاكمة إيزيس" كتبها عام ١٩٤٦، وقد أثارت ضجة عندما نشرها غالى شكرى عملا بوصية لويس عوض فى ذكراه الثانية فى مجلة القاهرة، العدد ١١٨ سبتمبر ١٩٩٢ - حيث يرى فريق أنها من إبداع لويس عوض ومنهم غالى شكرى، وفريق آخر ينفى ذلك ومن هذا الفريق رمسيس عوض شقيق لويس.

- وفى الإبداع الروائى أنتج لويس عوض راوية واحدة بعنوان: "العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح" ١٩٦٦ بيروت: دار الطليعة.

لويس عوض بين الأصالة والمعاصرة:

الصراع بين القديم والجديد سمة تكشف عن حيوية الحياة والثقافة والفكر وخصوبة العقل، فأن تفكر ونختلف فهذا دليل قاطع على وجودنا، أما أن نرضى ونسلم بما هو واقع، لا نبحث أو نفكر

فيه، و"ليس فى الإمكان أبدع مما كان"، فهذا ضد النشاط الإنسانى الخلاق القادر على المنح والعطاء، وإلغاء للكينونة الإنسانية المعاصرة وعلاقتها الحقيقية بعصرها.

قضية الصراع بين القديم والجديد شغلت فكر لويس عوض منذ وقت بعيد، يعود إلى صباه كما يقول: "كنت أعد نفسى لكى أضيف صفحات إلى الأدب العربى الحديث، إلى جانب تخصصى الأكاديمى فى الدراسات الإنجليزية؛ فبرزت فى تفكيرى قضية الصراع بين القديم والجديد، وكانت هذه فى الواقع قضية المجتمع المصرى بصفة عامة"(١٩).

ويرى لويس عوض أن قضية الصراع بين القديم والجديد "مشكلة متعلقة بصدام مدرسى مفتعل بين أنصار القديم وأنصار الجديد: فأنصار القديم يحلو لهم دائما أن يصوروا أنصار الجديد رافضة، ليس هذا فحسب، بل يتهمونهم بأنهم لم يستوعبوا التراث القديم، وهذه التهمة نجدها دائما فى جميع بلاد العالم؛ اتهام أنصار القديم لأنصار الحديث، ليس بأنهم رافضة فحسب ـ لأن الرفض نفسه شرعى ـ بل بما هو أبعد من ذلك أحيانا"(٢٠).

ويجد لويس عوض مبررا للصراع بين القديم والحديث فى ظل الارتباط بالزمن والحياة؛ فيصرح بقوله: "ما دامت الحياة تتغير، ومادام المجتمع يختلف من عصر إلى عصر فى أشكاله وتركيبه الداخلى، فالجدل حول القديم والحديث قائم، وهو بمثابة التعبير الفكرى للصراع الدائم بين قوى الشد وقوى الدفع فى المجتمع والحياة"(٢١).

وإذا نظرنا إلى هذه القضية من منظور موضوعى فسوف يتضح أن التحدى الحضارى والثقافى والاجتماعى والسياسى والاقتصادى الذى يواجهنا فى الفترة الراهنة من العصر الحديث، يؤكد أن قضيتنا لم تعد هى الحفاظ على القديم فقط، وحماية موروثنا من الضياع، بل يجب أن نحمى وجودنا ذاته؛ إذ إن الجمود والتخلف يقوضان الحياة، ويفتكان بالمجتمع أمام عالم يمور بالتعبير والحركة السريعة والانفجار المعرفى والتنافس العسكرى وحرب المعلومات.

لقد كره لويس عوض التوقف عند القديم فقط، وعده معاديا للحياة فى مفهومها الصحيح انطلاقا من طبيعته الثورية التى ترفض التقولب والثبات فى الفكر والفن والأدب، ورأى أن الجمود يفرض سطوته على مجتمعه الذى يحمل بين جوانحه شهوة إصلاحه ـ على حد تعبير شيللى ـ فيقول: "نحن نعيش فى مجتمع أسن، أحدث شىء فيه تم منذ ثلاثة آلاف سنة: فالعفن فى عقولنا وفى حواسنا وفى كتبنا وعلى الجدران، وفى الهواء عفن، والنيل ذاته قد تعفن منذ كفت إيزيس عن البكاء من أجل أوزيريس، فنحن أحوج ما نكون إلى التجربة، وخلاصنا لن يكون إلا بالثورة الدائمة"(٢٢).

وموقف لويس عوض من القديم يرتبط بوعيه ومفهومه الخاص للمعاصرة؛ حيث يرفض الذابل ويتمسك بالناضج المضىء الذى يحمل مبررات بقائه واستمراره، يوضح لويس عوض موقفه بقوله: "وكانت الحلول التى اهتديت إليها تقوم على ركل كل تراث أخذناه عن عصور الانحطاط والاستفادة من تجارب الحضارات الرائعة فى تجديد الحياة من كل الوجوه، وهكذا بدأ الانفصال الكبير بينى وبين المجتمع التقليدى"(٢٣).

التراث بين الرفض والقبول:

تجلت فى النصف الثانى من القرن الماضى ثنائية التراث والمعاصرة، وتشكلت فى ظل ثنائية القبول والرفض؛ إذ كيف ينظر المثقف إلى تراثه؟ وكيف يتعامل معه؟ هل يقبله قبولا مطلقا ويمجده، وينظر إليه نظرة تقديس؟ هل يرفضه رفضا مطلقا لمجرد أنه سلفى وقديم؟ أم يفرزه فرزا واعيا ويأخذ منه المضىء ويطرح المعتم جانبا؟ يحدد لويس عوض كيفية العلاقة فى إطار وعيه وتصوره ورؤيته فيقول: "تراث أى أمة هو المشكل لحضارتها وأحد سياقاتها الأساسية، وأعتقد أننا يجب أن نتعامل مع التراث كما يحيا فينا: بمعنى أنه ليس صفحات جامدة، بداية علينا أن

نعرفه ثم نفرزه؛ فتبقى عناصره القابلة للحياة ليحيا فينا وقد اكتسب همومنا"[٢٤]. ثم يضيف لويس عوض بقوله: "يجب أن نفرز ما نسميهم السلف: فهناك سلف صالح وسلف طالح، وليست كل حلقات ماضينا مضيئة، يمكن أن نستخدمها مبادىء للقوى والتقدم"[٢٥].

فالوعى بالتراث والمعرفة مقدمة ضرورية ولازمة للتعامل مع التراث فى نظر لويس عوض؛ حيث لا يمكن أن يختار الإنسان موقفا صائبا إلا إذا تحقق الوعى فى اختياراته، وعليه أن يخضع الاختيار فى المرحلة التالية للفرز الذى يتطلب وعيا نقديا موضوعيا؛ حيث يرتبط الفرز بمتطلبات الواقع وأدواته. وقد اتهم لويس عوض بأنه متآمر على التراث، بل هادم له فى الوقت الذى يطرح أرقى مفهوم للمعاصرة، ويعلى من شأن العقل والعلم فى تبادل التراث ودراسته وبعثه وتجديده. فهو لم يرفض التراث رفضا عبثيا أو يقبله قبولا أعمى، وهناك فرق فى نظر لويس عوض بين استيعاب التراث وقبوله.

لويس عوض وقضايا الإبداع:

انشغل لويس عوض بكثير من قضايا الإبداع العربى سواء فى الرواية أوالقصة أو الشعر أو المسرح، ولكن الشعر وقضاياه كان أكثر الأنواع الأدبية استحوذا على اهتمامه؛ حيث شهدت مراحل حياته قضايا ساخنة ومعارك شرسة بين ذائقتين مختلفتين هما: الذائقة الكلاسيكية، والذائقة الجديدة. فلويس عوض - وهو واحد من هؤلاء الشعراء الذين تبنوا فكرة التجديد فى القصيدة المعاصرة والخروج على الأطر الفنية الراسخة - يرى أن الشعر مثل الحياة يرفض الثبات والجمود والتقولب، وأدواته تتغير كما تتغير الحياة نفسها ومضمونها:

> **"لا أرى للشعر أدوات ثابتة واحدة على مر العصور، بل أرى أدوات الشعر - شأنها شأن مضمون الشعر ومعانيه - يمكن أن تتغير كما يتغير وجه الحياة، بل ينبغى أن تتغير كلما تغير وجه الحياة، وأرى أن قوانين الفن ليست أقدس من قوانين المجتمع هذه التى نجددها كلما ضاقت حتى أوشكت أن تخنق المجتمع"[٢٦].**

أحس لويس عوض بضيق التجربة الشعرية التقليدية؛ لأنها منافية لمفهوم الشعر والحياة معا: فالحياة بما فيها من انفجار وكوارث خلفتها الحروب والثورات والإنسان بما أصابه من انكسار وإحباطات متوالية وإحساس عارم بالنفى والغربة مع الواقع وانهيار قيمى كبير، لابد للشعر أن يعيش خلخلة مماثلة حتى يستوعب الإنسان والحياة معا. وقد تبنى لويس عوض الموقف الثورى الذى يطيح بكل عوامل الثبات والاستقرار فى الفن بحثا عن أدوات جديدة ملائمة، وكانت التجربة الأندلسية - كما يرى - بمثابة المثير الأول الذى نبه لويس عوض إلى إمكانية القيام بهذا الدور التاريخى.

ومارس لويس عوض الدور الفاعل فى علاقته بالمفهوم الجديد للشعرية العربية؛ حيث أعلن عن رؤية جديدة تقوم على الرفض والهدم وذلك فى مقدمة ديوانه الوحيد "بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة" صدره بمقدمة استفزت الأجنحة التقليدية وكانت بمثابة بيان تحريضى حرك الثبات والرضا والقبول إلى سبل المناقشة والاختلاف والاجتهاد. يقول لويس عوض فى هذه المقدمة:

> **"حطموا عمود الشعر، لقد مات الشعر العربى، مات عام ١٩٣٢، مات بموت أحمد شوقى، مات ميتة الأبد مات. فمن كان يشك فى موته فليقرأ: جبران ومدرسته، وناجى ومدرسته، وإيليا أبا ماضى، وطه**

المهندس، ومحمود حسن إسماعيل، وصالح جودت، وصاحب هذا الكتاب"[٢٧].

ويعلن لويس عوض موقفه من الشعر التقليدى، ويرى أنه لا يحقق استجابة جمالية واعية لمتطلبات الواقع والإنسان: "إذا عجز الشعر العمودى عن تجديد نفسه فالصمت أولى، ليس من الضرورى أن نتكلم طوال الوقت إذا لم يكن لدينا ما نقوله - ونقوله بشكل جيد - فيجدر بنا أن نصمت. أنا أرفض الصدى، والعودة إلى الشعر العمودى هو العودة إلى أدب الصدى"[٢٨].

أما ثورة الشعر الحديث، فقد وجدت هوى وقبولا فى نفس لويس عوض؛ لأنها خروج على أطر فقدت فاعليتها وحيويتها، وتعكس هذه الثورة طبيعة العصر الذى نعيش فيه، ويعلن لويس عوض انحيازه صراحة لهذه المدرسة الجديدة التى جاءت بمعايير فنية جديدة ملائمة لطموحات الإنسان والفنان: "لكنى منحاز لهذه المدرسة الجديدة، والمستقبل - كما أتصور - هو لمصلحة هذه المدرسة؛ لأن شعر البلاغة العربية القائم على جهارة الصوت، ووحدة البيت، ووحدة القافية، قد انتهى إلى الأبد"[٢٩].

لويس عوض والمذاهب الأدبية والفنية:

كل أديب يتبنى إيديولوجية تكشف رؤيته لكثير من القضايا الثقافية والفكرية والفنية، ولويس عوض من المؤمنين بوحدة الثقافة الإنسانية مهما بالغت فى التخصص، فى الوقت الذى يرى فيه أن لكل مدرسة من مدارس الفن وظيفة فى المجتمع وطراز الحياة وطراز المجتمع، وطراز الحياة وحده هو الذى يقرر ظهور مدارس الفكر والفن.

وقد تبنى لويس عوض مفهوم الاشتراكية التى تعترف بكل المدارس والمذاهب على اعتبار أنها نقد للحياة، وترفضها ولا تقبلها بالضرورة من حيث هى منهج للحياة، بالإضافة إلى تخصصه الأكاديمى الذى جعله يعترف بكل المدارس شريطة أن تصبح نقدا لا منهجا، و لويس عوض يعترف بهذه العلاقة بقوله:

> **"الحق أن تكوينى الأكاديمى جعلنى أقف فى كثير من الأحيان موقف عدم الانحياز من مدارس الفن والأدب، وأحكم على كل منها وفقا لقوانينه الخاصة: إننى ترجمت شيللى وهو شاعر رومانسى، وترجمت هوراس وهو شاعر كلاسيكى، وترجمت أوسكار وايلد وهو رسول مدرسة "الفن للفن"، وترجمت الرأس إيلاس: أمير الحبشة التى صدرت بعنوان "الوادى السعيد" وهى من عمل صمويل جونسون، وتعد من النماذج الصافية للأدب الكلاسيكى الحديث، وترجمت "إستروويتر" لجورج مور، وهو من تلاميذ إميل زولا، وهى نموذج ممتاز للمدرسة الطبيعية"[٣٠].**

أحكامه النقدية بين الذاتية والموضوعية:

تمسك لويس عوض بآرائه تجاه كثير من القضايا الإبداعية والنقدية والفكرية، ودخل معارك شرسة من أجل إنكاره، واصطدم بمؤسسات فكرية وإبداعية؛ لأنه تبنى التجاوز والتخطى والمغامرة، وهو يرى أن الواقع قد أكد كثيرا من صحة هذه الآراء "وكثيرا ما يسألنى السائلون: ترى هل عدّلت موقفك من قضية الشعر والنقد بعد خمسين عاما من مشاهدة التجربة على الطبيعة؟ وكنت أجيب فى شىء من الحسرة: كلا لقد أثبتت الأيام صحة آرائى"[٣١].

والمتأمل فى مشروعه النقدى يرى أن لويس عوض ـ على الرغم من أكاديميته الصارمة وعقليته الحادة ـ يقع فى التناقض والعمومية خصوصا القضايا التى وردت فى بيانه النقدى فى مقدمة ديوانه "بلوتولاند": فمن الأحكام العامة التى أطلقها لويس عوض هذا الرأى القائل بأن الشعر قد عاش غريبا فى مصر، وأن مصر لم تنجب شاعرا واحدا له خطورته أو فاعليته الإبداعية بين القرن السابع والقرن العشرين، ولم تستطع فى ألف عام أن تقدم شاعرا حقيقيا، والسبب يرجع إلى ضعف المصريين باللغة العربية فى الوقت الذى أكد فيه من خلال مقدمة ديوانه (طبعة الكرنك ١٩٤٧) التسوية بين الفتح العربى والاحتلال الإنجليزى لمصر ١٨٨٢ مسميا الاحتلال بالفتح الإنجليزى، وقد تولى الرد عليه فى هذا الخطأ الكبير رجاء النقاش حين أكد بقوله: "وفى هذه التسوية بين الفتحين خطأ علمى شديد الوضوح: فالفتح الإنجليزى لمصر لم يكن فتحا، وإنما كان غزوا استعماريا بكل معانى الكلمة، وقد قاومه المصريون أشد المقاومة. أما الفتح العربى، فقد شهد المؤرخون ـ حتى الأجانب منهم ـ أن المصريين استبشروا به، وساعدوا عليه لتخليصهم من حكم البيزنطيين الذين ظلموا البلاد"(٣٢).

ومن الأحكام التى تشير إلى تناقضه فى استخدام الآراء النقدية موقفه من صلاح عبد الصبور حتى يرى أنه شاعر المقدمة: "أعتقد إلى هذه اللحظة أن أشعر شعراء العربية هو صلاح عبد الصبور"(٣٣). ثم يناقض نفسه وموقفه حين سئل من قبل مجلة الحوادث عن أشعر شعراء العربية.

ـ الحوادث : قرأت لكم مرة رأيا حول عبد الصبور قلتم فيه: إنه أمير شعراء زمانه، وهل تعتقد أنه الأهم بين هؤلاء الشعراء، أم السياب مثلا؟

لويس عوض: أنا أعتقد أن السياب هو الأهم، أشعر أبناء العالم العربى كان السياب، ثم يليه عبد الصبور، ويليه البياتى(٣٤).

وعندما سئل لويس عوض كيف يرى شعر محمد التهامى وفاروق جويدة؟ أجاب: "محمد التهامى رجل مستقر، وشعره أشبه بشعر "طاهر أبو فاشا" فى "رومانسيته"، أما "فاروق جويدة" فهو من المدرسة الجديدة المسرفة فى الغموض، كنوع من الهروب فى مواجهة الواقع"(٣٥).

التأمل فى آرائه النقدية يدعو إلى الحيرة: فالرجل يتبنى فكرا تقدميا ويدعو إلى الأخذ بالتجديد ومسايرة الحياة ويعلى من شأن الخروج والتمرد، ولكن حينما يقف أمام حكم يبدو واحدا من نقاد القرن العاشر الهجرى؛ حيث استخدم أفعل التفضيل والقياس بالمعادل الموضوعى والمقارنات، وكلها أمور يتخلى عنها الوعى النقدى فى الفترة التى قيلت فيها. فما الذى يطرحه من تحليل نقدى حينما يعلن أن محمد التهامى رجل مستقر والاستقرار هنا فى تصورنا يعنى التقليد والكلاسيكية؟ ألم يكن القارىء فى حاجة ماسة إلى الكشف عن معايير فنية وجمالية يستطيع بها أن يرى شعر الشاعر.

أما كلامه عن فاروق جويدة: ألم يدعُ إلى عدم الربط بين التجديد والوعى به؟ ثم ما المدرسة الجديدة التى يقصدها لويس عوض وينتمى إليها فاروق جويدة؟ هل هى مدرسة الشعر الحديث أعنى الحر وفى هذا تخبط واضح: فإذا كانت المدرسة الجديدة التى يناصرها لويس عوض قد قامت على أساس الخروج على الأنساق والشكل التقليدى بما فيها القافية الموحدة، بالإضافة إلى استخدام لغة جديدة خرجت على دلالتها المعهودة آن تركيبها، وتجربة فاروق جويدة لو أعدنا طريقة كتابتها لأخذت الشكل التقليدى من خلال التناسق فى عدد التفاعيل والالتزام بالقافية الموحدة والتراكيب المألوفة والصور المألوفة التى لا تشكل ألغازا أو غموضا كما يتهمه الناقد.

كما أن الغموض الذى يراه لويس عوض فى المدرسة الجديدة لم يكن نوعا من الهروب فى مواجهة الواقع قط، ولكن لتغيير الرؤى الجمالية من خلال استخدام جديد للغة وتبنى المجاز

الذى يطرح نصا جماليا جديدا، بالإضافة إلى ما يسمى فلسفة الفن فى رؤية الواقع، والواقع لم يعد مسطحا بسيطا. فلماذا يبقى الشعر مسطحا واضحا؟

ويناقض لويس عوض نفسه فى الحكم على فاروق جويدة: فبعد ما كان غامضا بحكم انتمائه إلى المدرسة الجديدة يقرر فى موضع آخر أن "فاروق جويدة هو صيغة غير شرعية من نزار قبانى، ولكنه شعبى جدا، ومقنع لعدد ضخم من الشباب فى بدايات العمر"[٣٦]، فكيف يكون فاروق جويدة غامضا، وفى الوقت نفسه يكون شعبيا ومقنعا لعدد كبير من الشباب فى بدايات العمر؟

لويس عوض بين الفصحى والعامية:

تأثر لويس عوض بالأفكار والآراء التى تسعى إلى الخروج على نسق اللغة العربية الفصحى، وتهدف إلى تنوع جماليات الكتابة - على الرغم من الأسباب الخفية التى لحقت بالدعوة فى بداياتها مع المستشرقين ثم أقطابها فى مصر حيث تشويه الهوية العربية - وقد لاقت هذه الدعوة فى نفسه ميلا وهوى، خاصة تأثره المبكر بأفكار سلامة موسى، الذى هيأه فكريا لتبنى دعوته، فبدأ يكشف رغبته المبكرة فى السعى للخروج على الفصحى عندما كان طالبا بجامعة كمبريدج ١٩٣٧، حيث مارس كتابة العامية بدلا من الفصحى - بجوار الدعوة نظريا - داخل ديوانه "بلوتولاند" فى كتابة بعض القصائد، ويشير بقوله:

"إنه كان عام ١٩٣٧ يتعلم مبادىء اللغة الإيطالية، واسترعى انتباهه أن البعد بين اللغة اللاتينية المقدسة ولهجتها المنحطة الإيطالية أقل من البعد بين اللغة العربية المقدسة ولهجتها المنحطة المصرية... فعجبت لإصرار المصريين على اللغة المقدسة، وكانت نتيجة هذا العجب التجارب العامية داخل هذا الديوان"[٣٧].

ثم يؤكد بقوله:

"أنا منذ الثلاثينيات استطعت أن أتنبه إلى ما فى اللغة العامية والشعر العامى من بلاغة، وأن كثيرا من الأحكام التى كنا نتعلمها فى المدارس بشأن الشعر العربى هى مغلوطة وناتجة عن إسراف فى المحافظة"[٣٨].

وقد ازداد تفكير لويس عوض فى إحلال العامية محل الفصحى فى التعبير الأدبى والدعوة إلى ترويجها بعد عودته من إنجلترا: "كنت بعد عودتى من كمبريدج فى سبتمبر ١٩٤٠ كثير التفكير فى مشكلة اللغة والتعبير الأدبى شعرا ونثرا، أو ما يسمى عادة بمشكلة العامية والفصحى، وقد انتهيت قبل ذلك بسنوات إلى إمكان قيام شعر بالعامية يتجاور تجاورا شرعيا مع أدب الفصحى دون أن يوجد بالضرورة أى تعارض بينهما. وقد أجريت بعض التجارب فى هذا الاتجاه بين ١٩٣٧ و١٩٤٠ ظلت تتداول بين المثقفين فى جامعة القاهرة وخارج القاهرة منسوخة على الآلة الكاتبة حتى نشرتها عام ١٩٤٠ فى ديوان: "بلوتولاند". والحق إنه لم يكن فى كلامى جديد إلا الطريق التى عبرت بها عن آرائى"[٣٩].

لم تكن الدعوة إلى العامية إلا نوعا من الخروج على الفصحى، بقصد الهدم لا البناء، كما أن الدعوة ذاتها كانت نظرية، ولم تستطع التجارب التطبيقية أن تحقق نجاحا، ولم تلق تعاطفا إلا من أصحابها: فتجارب لويس عوض التى يشير إليها داخل ديوان "بلوتولاند" لم تحقق جماليات بديلة للفصحى الحنطة كما كانوا يقولون. وهذا التوجه يشير إليه العقاد من أن المشقة والعنت ناتجان عن استخدام العامية وليس الفصحى: "أما الذين يستحسنون التعبير بالعامية ويؤثرونها على الفصيحة لسهولة كتابتها وفهمها فهم مخطئون فيما يتوهمون، بل هم يعكسون الحقيقة ويتكلمون من غير تجربة ولا رؤية؛ فالكتابة بالفصحى أسهل على معالجها من الكتابة بلغة العامة والجهلاء، ومن توهم غير ذلك فليتناول صفحة يكتبها بالفصحى ثم يحاول ترجمتها بالعامية، وينظر أيهما أشق عليه وأحوج إلى الدقة وكثرة التمحيص والانتقاء"[٤٠].

منهجه النقدى بين الجذور والتطور:

تبنى لويس عوض - فى دراسة الأدب ونقده - المنهج التاريخى (Historical Approach) وقد اتخذه فى الفترة المبكرة من حياته النقدية التى اتسمت بالرؤى النظرية: "بلورت نظريتى فى المنهج التاريخى للنقد، وهو المنهج الذى يربط حركة المجتمع بحركة الأدب والفن"(٤١)، ويسعى هذا المنهج إلى التقاء عبقرية المكان وعبقرية الحدث أو الأحداث فى العمل الفنى، وليس مجرد الصفة الإقليمية والأدبية"(٤٢).

والمدرسة التاريخية التى تبناها لويس عوض هى مدرسة تفسيرية: "هناك المدرسة التاريخية التى تبنيتها، وهى مدرسة تفسيرية"(٤٣)؛ أى أنها تفسر العمل الأدبى برده إلى عوامل نشوئه، وخاصة الوضع الاقتصادى والاجتماعى الذى أفرزه وأسهم فى خلقه، فهذا المنهج "مبنى على وجود علاقات تماثلية ومشابهات مضمونية بين البيئة الاجتماعية والنتاجات الأدبية"(٤٤).

والناقد الذى ينطلق من المنهج التاريخى فى تعامله مع النصوص الأدبية لا ينظر إلى النص فى ذاته بوصفه بناء فنيا له خصوصية، وإنما ينظر إلى كيفية وجوده والمؤثرات التى شاركت فى وجوده(٤٥).

ولهذا المنهج جذور ممتدة وضاربة فى تراثنا العربى: فإرهاصاته الأولى تتبدى فى اجتهادات ابن سلام الجمحى فى طبقاته، وابن قتيبة فى الشعر والشعراء، وابن المعتز فى طبقاته، والأصفهانى فى أغانيه، وابن عبدربه فى العقد الفريد.

ولكن هذه الإرهاصات الأولى لهذا المنهج فى تراثنا النقدى لم تتبلور فى شكل منهج متكامل يقوم على أسس علمية وموضوعية، وقد تحقق ذلك فى القرن التاسع عشر حين بدأت جهود "سانت بيف" (١٨٠٤ - ١٨٦٩) فهو أول من تنبه إلى أهمية دراسة النصوص من خلال المنهج التاريخى؛ حيث ربط بينها وبين السياق التاريخى والبيئة والعوامل التى شكلته، وظهر ذلك فى أحاديثه المسماة "أحاديث الإثنين" و"أحاديث الإثنين الجديد".

ثم جاءت جهود المؤرخ والناقد هيبوليت تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) الذى كثف جهده لتعميق هذا المنهج وإرساء قواعده المنهجية: فاتجه إلى وظيفة التفسير والتعليل ودورهما فى العملية النقدية، وقد حاول إسقاط الفردية الأدبية إسقاطا كاملا.

ويعد "تين" هو الناقد الذى لفت أنظار النقاد العرب إلى أهمية المنهج التاريخى فى دراسة الأدب، وفى طليعتهم طه حسين الذى ترجع أصول منهجه إلى "تين"، وقد طبقه فى دراسته "ذكرى أبى العلاء المعرى".

ثم يؤكد لويس عوض تأثره بمنهج "تين" فيقول: "أعتقد أنى أرسيت قواعد المنهج التاريخى فى النقد، وهو دراسة الأعمال الأدبية والفنية كنتاج للبيئة التى أفرزته، وقد كنت متأثرا من جهة "بتين"(٤٦).

وقد تعامل لويس عوض مع المنهج على مرحلتين: الأولى نظرية، وهى التى بدأت مع أول مشواره فى الأربعينيات، والثانية تطبيقية بدأت بعد ثورة ١٩٥٢ فى الصحف والمجلات، فهو يؤكد ذلك بقوله:

> **"فى الأربعينيات.. بدأت محاولاتى لإرساء هذا المنهج التاريخى والبيئة التى نشأ فيها هذا الأدب.. هذا المنهج حاولت إرساء قواعده فى النقد الأدبى الحديث وله استمرارية ليست نظرية ولكن تطبيقية فى محاولاتى للنقد فيما بعد: أعنى أننى لم أضف جديدا إلى النقد النظرى منذ الثورة؛ فكل الأسس**

النظرية التي وضعتها كانت سابقة على هذا التاريخ، أما بعد ١٩٥٢ فكان عملي مقصورا على تطبيق هذا المنهج على الأدب الحديث بصفة خاصة"(٤٧).

ويرجع اعتناق لويس عوض للمنهج التفسيري - بالإضافة إلى العوامل السابقة - إلى ثقافته الشاملة الواسعة وخبراته، بالإضافة إلى إيمانه التام بوحدة الثقافة الإنسانية، وتأثره المبكر بالمنهج ذاته عند طه حسين، كما لعب سلامة موسى دورا في تهيئته لتقبل هذا التوجه، كما أن تخصصه الأكاديمي بوصفه أستاذا جامعيا يغلب على عمله التفسير والتحليل في ضوء ثقافة واسعة وجذور وعوامل نشوء، وهذا ما ذهب إليه محمد مندور في تصنيف لويس عوض.

"الاتجاه التفسيري في نقد لويس عوض للأعمال الأدبية ليس إلا امتدادا لتخصصه كأستاذ للأدب، وأساتذة الأدب يغلب على عملهم دراسة المؤلفات الأدبية التي غربلها الزمن فاحتفظ بالجيد منها، وطوى الرديء، بحيث لم يعد في دراستها مجال واسع لتقييمها على أساس من الجودة والرداءة، كما أنه لم يعد هناك بالبداهة مجال للنقد التوجيهي فيها، إنما يعيد أساتذة الأدب تناولها بالدراسة لإعادة فهمها ودراستها وتوليد الجديد منها في ضوء ثقافتهم الواسعة وخبراتهم الدائمة التجدد"(٤٨).

وقد اقتصرت دراساته التطبيقية على الأدباء المصريين في الأغلب والأعم، ماعدا القليل كالسياب في دراسته عن السفر، كما اقتصرت تطبيقاته على الشعر الجديد؛ فلم يتناول الشعر التقليدي قط في تحليله، وهذا يكشف التزامه على المستوى النظري والتطبيقي بالرؤى التجديدية والميل إلى التجاوز وربط الأدب بحركة التاريخ.

ويبقى لويس عوض واحدا من أهم المفكرين في عصرنا الحديث الذين حركوا راكدا وأشعلوا نار الرغبة في البحث عن الجديد والالتزام بالمواقف في وجه التحدي والاختلاف، كان جسورا لإيلين؛ لأنه يؤمن بالإنسان وبقدراته على التحقق. كان العقل والبحث العلمي منهجه وحياته ولا شيء خارج هذا التوجه. ترك كما هائلا من المعرفة في شتى المعارف؛ فقد كان شاملا يأخذ من الاتجاهات، وهو الذي حدد ميوله حين قال: "إنني آكل من طيبات ما رزقت". لا يتعصب لثقافة أو فكر على حساب أشياء أخرى. أخيرا ترجل الفارس تاركا خمسين كتابا تحتاج إلى قراءات متعددة ليتأكد أنه المعلم العاشر الذي خلق دوامة صغيرة من دوامات الفكر وسط الآسن الأزلي.

الهوامش:

(١) لويس عوض : أوراق العمر: سنوات التكوين، القاهرة: مكتبة مدبولي ١٩٨٩، ص٣٨١.

(٢) انظر: السابق ص٤٧٤.

(٣) انظر: نبيل فرج، مجلة الثقافة الجديدة، يونيو ١٩٩٠، ص٢٦.

(٤) لويس عوض يشهد، أدب ونقد، العدد ٥٧، مايو ١٩٩٠، ص٦٧.

(٥) عبد الناصر هلال: لويس عوض، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠ ص١٩.

(٦) لويس عوض يشهد، أدب نقد، ص٨٨.

(٧) انظر: الثقافة الجديدة، العدد ٢٦، يناير ١٩٩٠، ص١٦.

(٨) لويس عوض: دراسات أدبية، القاهرة: دار المستقبل العربي ١٩٨٦، ص٢٤.

(٩) لويس عوض: دراسات في النقد والأدب، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٦، ص٢٠.

(١٠) لويس عوض يشهد، أدب ونقد، ص٦٠.

(١١) لويس عوض، مجلة الصياد اللبنانية، ٢٤ أكتوبر ١٩٩٦، نقلا عن محسن عبد الخالق: المنهج النقدي عند لويس عوض، رسالة ماجستير، مخطوط، أكاديمية الفنون ١٩٨٩، ص٦٣.

(١٢) لويس عوض: أوراق العمر: سنوات التكوين، ص٤٦٢ - ٤٦٣.

(١٣) غالي شكري: لويس عوض ومراوغة التاريخ، مجلة القاهرة، العدد ١١٣، ١٥ فبراير ١٩٩١، ص١٢.

(١٤) انظر: محسن عبد الخالق: المنهج النقدي عند لويس عوض، ص٤٥.

(١٥) السابق.
(١٦) السابق.
(١٧) لويس عوض: الثورة والأدب، القاهرة: روزاليوسف، الكتاب الذهبى، يوليو ١٩٧١، ص١٠ -١١.
(١٨) جابر عصفور: الثقافة الجديدة، العدد ٢٦، نوفمبر ١٩٩٠، ص٣٣.
(١٩) لويس عوض: أوراق العمر : سنوات التكوين، ص٤٧٤.
(٢٠) لويس عوض: ندوة فصول، فصول، يوليو ١٩٨١، ص١٩٩.
(٢١) لويس عوض: فن الشعر لهوراس، ص٣٣.
(٢٢) لويس عوض: مجلة الشعر ـ العدد ٦١، يناير ١٩٩١، ص٤٨.
(٢٣) لويس عوض: أوراق العمر: سنوات التكوين، ص٤٧٤.
(٢٤) الأنباء، ١٩٨٩/٩/٢.
(٢٥) الوفد ١٩٨٧/٧/٩.
(٢٦) لويس عوض: دراسات في أدبنا الحديث، القاهرة: دار المعرفة ١٩٦١، ص١٦١.
(٢٧) لويس عوض: بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩، ص٩.
(٢٨) لويس عوض: جريدة الأهرام، ١٩٩٥/١٢/٢٩.
(٢٩) لويس عوض: مجلة الصياد اللبنانية، ١٩٨٦/١٠/٢٤.
(٣٠) لويس عوض: مجلة الثقافة الجديدة، العدد٢١، يونيو ١٩٩١، ص٢١.
(٣١) لويس عوض: تذييل بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة، ص١٤٧.
(٣٢) رجاء النقاش: الانعزاليون في مصر، رد على لويس عوض وتوفيق الحكيم وآخرين، ط١، القاهرة: دار المريخ للنشر ١٩٩٨، ص٧٨ ـ ٧٩.
(٣٣) لويس عوض: السياسة الكويتية، ١٩٧٩/٥/١٢.
(٣٤) الحوادث، يناير ١٩٨٨، ص٥٥.
(٣٥) جريدة الفيوم، سبتمبر ١٩٨٩.
(٣٦) مجلة أكتوبر، العدد ٦٨٦، ١٧ ديسمبر ١٩٨٩، ص٥٠.
(٣٧) لويس عوض: بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة، ص١٥.
(٣٨) لويس عوض: مجلة الصياد اللبنانية، ٢ فبراير ١٩٨٣، ص٥٠.
(٣٩) لويس عوض: مذكرات طالب بعثة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨، ص١٤.
(٤٠) عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب، ط١، بيروت: دار الكتاب اللبنانى ١٩٨٤، ص١٦٣ - ١٦٤.
(٤١) لويس عوض: مجلة الحوادث، ٣٠ يونيو ١٩٨٩، ص٥٤.
(٤٢) لويس عوض: حوار مع هؤلاء، عبد الرحمن أبو عوف، القاهرة الهيئة العامة لقصور الثقافة أكتوبر ١٩٩٠، ص٩٦.
(٤٣) لويس عوض، فصول، يناير ١٩٨١، ص٢٠٦.
(٤٤) محمود نسيم، مجلة الشعر، العدد ٦١، يناير ١٩٩١، ص٤٧.
(٤٥) ربيع عبد العزيز: محمد مندور ونقد الشعر، رسالة ماجستير مخطوط، آداب سوهاج، ص٩٣.
(٤٦) الثقافة الجديدة، العدد ٢١، يونيو ١٩٩٠، ص٢٢.
(٤٧) فصول، يناير ١٩٨١، ص٢٠٣ ـ ٢٠٤.
(٤٨) محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر ١٩٨١، ص١٨٦ - ١٨٧.



ببليوجرافيا

1-The Theory and Practice of Poetic Diction. M. Lit. Dissertation, Cambridge University.

٢- "فن الشعر" لهوراس، الناشر: مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٥. (كتب في كامبريدج ١٩٣٨). الطبعة الثانية: الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٠.

٣- "بروميثيوس طليقاً" للشاعر شلي. الناشر: مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٦.

٤- "صورة دوريان جراي" لأوسكار وايلد. الناشر: دار الكاتب المصري، القاهرة ١٩٤٦.

٥- "شبح كانترفيل" لأوسكار وايلد. دار الكاتب المصري، القاهرة ١٩٤٦.

٦- "بلوتولاند" وقصائد أخرى: "من شعر الخاصة". الناشر: مطبعة الكرنك، القاهرة ١٩٤٧. (نظم بين ١٩٣٨ و ١٩٤٠ بكامبريدج).

٧- "في الأدب الإنجليزي الحديث". الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٥٠. (بحوث نشر أكثرها في مجلة الكاتب المصري خلال ١٩٤٦ و ١٩٤٧).

8-Studies in Literature. Anglo-Egyptian bookshop. Cairo, 1954.

٩- "خاب سعي العشاق" لشكسبير. الناشر: دار المعارف، القاهرة ١٩٦٠. الطبعة الثانية: دار المعارف ١٩٦٧ (ترجمت ١٩٥٥).

١٠- "دراسات في أدبنا الحديث". الناشر: دار المعرفة، القاهرة ١٩٦١. (بحوث نشر أكثرها في جريدة "الجمهورية" عام ١٩٥٤ وفي جريدة "الشعب" خلال ١٩٥٧ و ١٩٥٨).

١١- "الراهب": مسرحية تاريخية. الناشر: دار إيزيس، القاهرة ١٩٦١.

١٢- "دراسات في النظم والمذاهب". الناشر: المكتب التجاري، بيروت ١٩٦٢. الطبعة الثانية: دار الهلال، القاهرة ١٩٦٧.

١٣- "المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث"، الجزء الأول: "قضية المرأة". الناشر: معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة ١٩٦٢. (محاضرات ألقيت على طلبة المعهد).

١٤- "المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث"، الجزء الثاني: "الفكر السياسي والاجتماعي". الناشر: معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة ١٩٦٣. الطبعة الثانية: الناشر: دار المعرفة، القاهرة ١٩٦٤. (محاضرات ألقيت على طلبة المعهد).

١٥- "الاشتراكية والأدب". الناشر: دار الآداب، بيروت ١٩٦٣. الطبعة الثانية: دار الهلال، القاهرة ١٩٦٨. (بحوث نشرت في "الجمهورية" خلال ١٩٦١ وفي "الأهرام" خلال ١٩٦٢ و١٩٦٣).

١٦- "الجامعة والمجتمع الجديد". الناشر: الدار القومية، القاهرة ١٩٦٤.

١٧- "دراسات في الأدب والنقد". الناشر: المكتب التجاري، بيروت ١٩٦٤. الطبعة الثانية: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٥.

18-The Theme of Prometheus in English and French. (Ph. D. Dissertation, Princeton University, 1932). Minstry of Culture, Isis house, Cairo, 1963

١٩- "المسرح العالمي". الناشر: دار المعارف، القاهرة ١٩٦٤.

٢٠- "البحث عن شكسبير". الناشر: دار الهلال، القاهرة ١٩٦٥. الطبعة الثانية: دار المعارف، القاهرة ١٩٦٨.

٢١- "نصوص النقد الأدبي عند اليونان". الناشر: دار المعارف، القاهرة ١٩٦٥.

٢٢- "مذكرات طالب بعثة". الناشر: روز اليوسف، سلسلة الكتاب الذهبي، القاهرة ١٩٦٥ (كتبت في ١٩٤٢).

٢٣- "دراسات عربية وغربية". الناشر: دار المعارف، القاهرة ١٩٦٥.

٢٤- "على هامش الغفران". الناشر: دار الهلال، القاهرة ١٩٦٦.

٢٥- "العنقاء: أو تاريخ حسن مفتاح". الناشر: دار الطليعة، بيروت ١٩٦٦. (رواية كتبت بين القاهرة وباريس بين ١٩٤٦ و ١٩٤٧).

٢٦- "أجاممنون" لاسخيلوس. الناشر: دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٦.

٢٧- "المحاورات الجديدة: أو دليل الرجل الذكي إلى الرجعية والتقدمية وغيرهما من المذاهب الفكرية". الناشر: دار روز اليوسف، القاهرة ١٩٦٧.

٢٨- "الثورة والأدب". الناشر: دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧.

٢٩- "أنطونيوس وكليوباترا" لشكسبير. الناشر: دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧.

٣٠- "حاملات القرابين". لاسخيلوس. الناشر: دار المعارف، القاهرة ١٩٦٨.

٣١- "أسطورة أوريست والملاحم العربية". الناشر: دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٨.

٣٢- "الصافحات" لاسخيلوس. الناشر: دار المعارف، القاهرة ١٩٦٩.

٣٣- "تاريخ الفكر المصري الحديث" (جزءان). الناشر: دار الهلال، القاهرة ١٩٦٩.

٣٤- "الجنون والفنون في أوروبا ٦٩". الناشر: دار الهلال، القاهرة ١٩٧٠.

٣٥- "دراسات أوروبية". الناشر: دار الهلال، القاهرة ١٩٧١.

٣٦- "الحرية ونقد الحرية". الناشر: مؤسسة التأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١.

٣٧- "الوادي السعيد" لصمويل جونسون. الناشر: دار المعارف، القاهرة ١٩٧١.

٣٨- "رحلة الشرق والغرب". الناشر: دار المعارف، القاهرة ١٩٧٢.

٣٩- "ثقافتنا في مفترق الطرق". الناشر: دار الآداب، بيروت ١٩٧٤.

٤٠- "أقنعة الناصرية السبعة". الناشر: دار القضايا، بيروت ١٩٧٦. الطبعة الثانية: القاهرة ١٩٧٦.

٤١- "لمصر والحرية". الناشر: دار القضايا، بيروت ١٩٧٧.

٤٢- "تاريخ الفكر المصري الحديث" من عصر إسماعيل إلى ثورة ١٩١٩ (المبحث الأول: الخلفية التاريخية: الجزء الأول). الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٠.
٤٣ - "مقدمة في فقه اللغة العربية". الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٠.
٤٤- "تاريخ الفكر المصري الحديث" من عصر إسماعيل إلى ثورة ١٩١٩(المبحث الأول: الخلفية التاريخية، الجزء الثاني). الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤.
٤٥- "أقنعة أوروبية". الناشر: دار ومطابع المستقبل، القاهرة ١٩٨٦.
٤٦- "ثورة الفكر في عصر النهضة الأوربية". الناشر: مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة ١٩٨٧.
٤٧- "تاريخ الفكر المصري الحديث" من عصر إسماعيل إلى ثورة ١٩١٩ (المبحث الثاني: الفكر السياسي والاجتماعي). الناشر: مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٨٧.
٤٨- "دراسات في الحضارة". الناشر: دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٨٨.
٤٩- "دراسات أدبية". الناشر: دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٨٩.
٥٠- "أوراق العمر": سنوات التكوين. الناشر: مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٨٩.



الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ديناران ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ سوريا ١٠٠ ليرة ـ المغرب ٧٥ درهما ـ سلطنة عمان ٣ ريالات ـ العراق ديناران ـ لبنان ٦٠٠٠ ليرة ـ البحرين ديناران الجمهورية اليمنية ٥٠٠ ريال ـ الأردن ديناران ـ قطر ١٥ ريالا ـ غزة القدس دولار ـ تونس ٥ دينارات ـ الإمارات ١٥ درهما ـ السودان ٥٠ جنيها ـ الجزائر ١٥ دينارا ـ ليبيا ديناران ـ دبي أبو ظبي ٣٠ درهما .

- **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (أربعة أعداد) ٢٨جنيها + مصاريف البريد ١٠ جنيهات ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

- **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠دولارا للأفراد ـ ٣٠ دولارا للهيئات ـ مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ١٠ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٦دولارًا)

السعر : سبعة جنيهات .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالى:

مجلة فصول ـ الهيئة العامة للكتاب ـ كورنيش النيل ـ رملة بولاق ـ القاهرة. ج.م.ع.

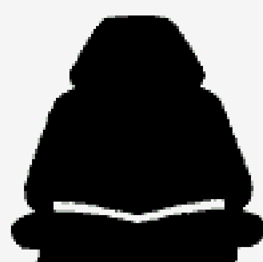
تليفون : ٥٧٦٥٤٣٦ ـ ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ . فاكس : ٧٥٤٢١٣ ـ ٥٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة.

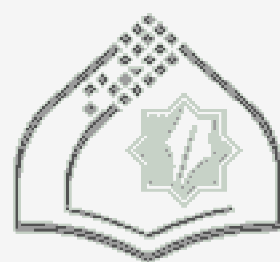
البريد الألكترونى: **fossoul2002 @ hotmail. com**







الهيئة المصرية العامة للكتاب




مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی



رقم الإيداع بدار الكتب ٦١٠٠/١٩٨٠